Die Musik

Monatsschrift

XXVIII. Jahrgang

Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde
Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)

Erster Halbjahrsband

Oktober 1935 bis März 1936

Max Hesses Verlag / Berlin-Schöneberg

Inhaltsverzeichnis

Das Musikleben der Gegenwart

Opern-, Funkopern-, Ballett-, Oratorien-Uraufführungen

Ausstellungen, Festspiele, Musikfeste, Tagungen, Jubiläen

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Unsere Meinung

Zeitgenössische Komponistenprofile

Register der besprochenen Bücher

Register der besprochenen Musikalien

Register der besprochenen Schallplatten

Zeitgeschichte

Musikalisches Presse-Echo

Bilder

Porträts

Verschiedenes

Die Musik

Monatsschrift

XXVIII. Jahrgang * Heft 1

Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde
Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)



Oktober 1935

Max Hesses Verlag / Berlin


GEGR. 1846
NOTENSTICH
NOTENSATZ
NOTENDRUCK
AUTOGRAPHIE
NOTENTITEL

Leitsätze deutscher Kultur

Aus den Reden von der Kulturtagung auf dem Reichsparteitag der Freiheit, Nürnberg 1935

Der Führer:

Wir werden uns einmal nicht in endlose Debatten einlassen mit Menschen, die — nach ihren Leistungen zu urteilen — entweder Narren oder Betrüger waren. Ja, wir haben die meisten Handlungen der Führer dieser Kulturherostraten immer nur als Verbrechen empfunden.

*

Keine Zeit kann sich herausnehmen, von der Verpflichtung der Kunstpflege entbunden zu sein. Sie würde im anderen Falle nicht nur die Fähigkeit des Kunstschaffens, sondern auch die des Kunstverstehens und Kunsterlebens verlieren. Denn beide Fähigkeiten befinden sich in einem unlöslichen Zusammenhang.

*

Der schöpferische Künstler erzielt und veredelt durch sein Werk das Aufnahmevermögen der Nation genau so wie umgekehrt das dadurch entwickelte und erhaltende allgemeine Kunstgefühl den fruchtbaren Boden und damit die Voraussetzung gibt für die Geburt, das Wachsen und Erfassen neuer schöpferischer Kräfte.

*

Alle großen Kulturschöpfungen der Menschheit sind als schöpferische Leistungen aus dem Gemeinschaftsgefühl heraus entstanden und sind deshalb in ihrem Entstehen und in ihrem Bilde der Ausdruck der Gemeinschaftsseele und -ideale.

Alfred Rosenberg:

Hand in Hand mit diesem Erleben geht die Erkenntnis, daß auch die Kunst nicht ein Zufallsergebnis eines nicht faßbaren Menschheitsgeistes ist, nicht das Ergebnis universalistischer Lehren, sondern daß sie überall dort, wo sie wirklich groß erscheint, emporgewachsen ist aus einer bestimmten Landschaft und entscheidend gestaltet worden ist von einer bestimmten blutsbedingten Volksseele.

*

Weder die Forschung noch die Kunstgestaltung kann von irgendeiner Seite, weder vom Staat noch von der Partei, befohlen werden, keine politische Gruppe und kein kultureller Verband vermögen zu schaffen, wohl aber können alle verantwortlichen Stellen die Pflicht zur Pflege übernehmen.

Musik auf dem Rückzug

Das Berliner Tonkünstlerfest des ADMV

Von Friedrich W. Herzog

Das Wort „Reaktion" hat in unseren Tagen als politisches Charakteristikum einen anderen Sinn erhalten, als seine ursprüngliche Bedeutung zuläßt, denn ein Rückwärtsschauen und -handeln muß nicht unbedingt zusammenfallen mit staatsfeindlicher Gesinnung. Wenn wir in der Kunst den Reaktionär als Gegner des Fortschritts kennzeichnen, so kann dieser sich selbst oft mit gutem Grund als Hüter der Tradition vorstellen. Wir sehen in der Tradition kein in sich begrenztes Gebiet und keine abgeschlossene Entwicklung, sondern eine Kraftquelle, die ein gesundes Wachstum begünstigt und fördert. Als der Musikausschuß des Allgemeinen Deutschen Musikvereins das Programm für sein 66. Tonkünstlerfest zusammenstellte, war er von solchen Erwägungen meilenweit entfernt. Er sperrte sich ab von den musikalischen Strömungen der Gegenwart und stellte Werke zu Diskussion, über die beim besten Willen nicht zu diskutieren ist, die als tönendes Epigonentum oder sterile Klangfantasien weder heute noch morgen auch nur einen Funken Daseinsberechtigung haben. Der ADMV hat längst die Verbindung mit der kämpferischen Jugend verloren. Seine Tonkünstlerfeste sind zu einer Parade der Alten geworden, die nur die Musik auf dem Rückzug offenbart. Wie sich sein überalteter Vorstand (nichts sei gegen die persönliche Ehrenwertigkeit seiner Mitglieder gesagt!) gegen jede Verjüngung sträubt, ist auch die von ihm vertretene Musik Ausdruck einer Epoche, die um die Jahrhundertwende vielleicht als typisch gelten konnte.

Die privaten Bekenntnisse eines Komponisten lassen uns völlig gleichgültig, wenn in ihnen nicht *ein* Gedanke so wesentlich ist, daß er die Gemeinschaft ergreift. Die Mehrzahl der in Berlin aufgeführten Werke war jedoch so indifferent, daß sie nicht einmal zum Widerspruch, höchstens zur Langeweile, reizten. Ein allzu forsch über die Stränge schlagender junger Musikant ist uns wertvoller als ein gewiß aufrechter Biedermann, der eine Musik schreibt, die Hunderte vor ihm genau so gut oder genau so unbedeutend geschrieben haben. Doch wo der Mut zum Einsatz fehlt, ist die Schlacht von vornherein verloren. Niemand erwartet Neues um jeden Preis, aber jeder Zuhörer (und nicht nur die Kleinzahl der Fachmusiker und Kritiker, die auf jedem Musikfest anzutreffen sind) hat ein Recht darauf, Zeuge zu sein eines ernsten Ringens um Form und Gestalt einer neuen Musik. Gesichertes handwerkliches Können ist die Voraussetzung für jede künstlerische Betätigung, und die Beherrschung dieses Handwerks ist deshalb noch kein Verdienst. Solange der ADMV brave Schularbeiten als schöpferische Leistungen herausstellt, hat er keinen Anspruch auf eine Führerstellung zu erheben. Mit den Musikfesten der letzten Jahre hat er „versungen und vertan". Es ist nunmehr Aufgabe anderer Verbände des kulturellen Lebens, Wortführer und Wegweiser der fortschreitenden Entwicklung zu sein. Das Berliner Tonkünstlerfest der ADMV war ein

Potpourri von Nieten. Die geringen positiven Eindrücke waren Komponisten zu danken, die außerhalb des ADMV sich bewährten und zu schade sind, in die allgemeine Katastrophe des Versagens mit hineingezogen zu werden.

Die Werkkritik als solche kann nach dem eben Gesagten kurz gefaßt werden. Der Hamburger Ernst Gernot Klußmann hätte nach den erfreulichen Ansätzen in seiner ersten Sinfonie niemals in eine Aufführung seiner Musik zu einem Gesang aus der „Edda" einwilligen dürfen. Thors Hammer mit Bläsermassiv und Foxtrott-Schrumm-schrumm der Streicher wirkte ebenso lächerlich wie der in Delibes-Rhythmen einhertänzelnde Loki oder die wagnernde Freia. Die cis-moll-Sinfonie von Wilhelm Petersen war ein langgezogenes Opus von ermüdender Langeweile, ohne eigenschöpferische thematische Substanz. Wilhelm Rieths Passacaglia für großes Orchester fiel schon formal völlig auseinander, hingegen erschien seine Behandlung des Blechs nicht ohne Originalität. Und Philipp Jarnach? Dieser in Paris als Sohn eines spanischen Bildhauers geborene Komponist ist ein etwas müder Impressionist, der seine „gepflegte" Sprache aus westlichen Einflüssen bezieht, die unserem rassischen Ideal ferner liegen. Wenn ein Komponist der jüngeren Generation Jarnachs Orchesterlieder, darunter eines auf einen Text aus des Knaben Wunderhorn, mit einer in einen Palmentopf verpflanzten Gänseblume verglich, so illustriert dieser Vergleich sicherlich treffend den Stilbruch zwischen Dichtung und Musik. Gerhard Hüsch war den Liedern ein überlegener Gestalter. Für den Dirigenten war die Interpretation solcher Musik trotz höchster Einsatzbereitschaft eine undankbare Aufgabe. Hermann Abendroth und mit ihm das prächtige Philharmonische Orchester gaben jedenfalls ihr Bestes. Da hatte Peter Raabe als Festdirigent in der Zweiten Sinfonie in fis-moll von Albert Weckauf ein wertvolleres Objekt. Die Plastik der Einfälle und die temperamentgeladene Spannkraft der Sinfonie sicherten auch dort ein interessiertes Mitgehen, wo Weckauf im Banne größerer Meister steht. Die dekorativ aufgeplusterte Passacaglia von H. F. Schaub war ein überflüssiger, mit Harfe und Celesta verzuckerter Klangzauber. Rudolf Siegels Duette mit Kammerorchester bleiben eine persönliche Angelegenheit des Komponisten, wie auch Walter Campes Variationen-Suite für Klavier und Orchester, in der sich ein Strauß-Nachfahre weitschweifig ausspricht. Ein repräsentativ sein wollendes Musikfest dürfte nicht der geeignete Schauplatz für Ahnenehrungen sein.

Kirchenmusik erklang in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche. Wer heute noch — im Dritten Reich! — lateinische Texte unter Musik setzt, hat nicht begriffen, daß das Mittelalter und mit ihm seine Sprache für unsere Zeit erledigt ist. Hermann Schroeders Tedeum und Hermann Simons Cruzifixus sind schon unter diesem Aspekt als unzeitgemäß abzulehnen. Bei Simon fällt weiter erschwerend ins Gewicht, daß er gregorianische Elemente in einer Weise bevorzugt, die der jüdischen Tempelmusik innerlich verwandt erscheinen. Über Stücke von Ernst Schiffmann und H. Schindler ist nichts Besonderes auszusagen. Daß H. Lang einen ausgezeichneten Chorsatz schreibt, war bereits vor dem Tonkünstlerfest bekannt. Das Kammermusikkonzert, das dreieinhalb Stunden dauerte, brachte nach einer Folge von durch-

schnittlichen Mittelmäßigkeiten von Hans Sachsse, Philipp Mohler (dessen äußerliche Klangaufmachung nach der Operette hinweist), Felix Petyrek, Hermann Zilcher und Heinrich Kaspar Schmid ein Sextett für Flöte, Klarinette, Horn, Violine, Bratsche und Violincell. op. 30, von Hans Brehme, das ich leider versäumen mußte. Nach dem Urteil gleichgesinnter Kollegen bedeutet dieses Werk in seiner freizügigen Gestaltung und persönlich modellierten Thematik einen gelungenen Wurf, auch wenn gelegentliche Härten in den Stimmüberschneidungen eher konstruktiv anmuten. Solistisch wirkten neben den Bläsern der Berliner Staatsoper und Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters u. a. Rosalind v. Schirach (mit kultivierter Vortragskunst), der Pianist Hans Beltz, der Organist Walter Drwenski und Waldo Favres stets bewährte stimmgesegnete Berliner Solisten-Vereinigung mit.

Die vorwärtsmarschierende deutsche Musik wurde vom ADMV nicht beachtet. Sie lebt außerhalb dieses Kreises. Wenn ich einige Namen nenne, so soll damit wahrscheinlich erfolgenden Ausreden und Entschuldigungen des verantwortlichen Musikausschusses begegnet werden. Für die Zukunft der deutschen Musik schaffen Albert Jung, Eberhard Wittmer, Ludwig Maurick, Wagner-Régeny, der Ostpreuße Brust und viele andere. In ihnen ist die Zukunftshoffnung der deutschen Musik verkörpert, deren Weg durch solche Tonkünstlerfeste nicht aufgehalten werden darf. Junge Komponisten an die Front!

Der konzertierende Männerchor

Von Alfred Rosenthal-Heinzel-Berlin

„Wandelt sich der Männerchor?" hatten wir im Septemberheft einleitend gefragt. Von der gleichen Frage gehen wir auch in diesem Aufsatz und in den folgenden aus, wenn wir auch nunmehr bestimmte Fragengebiete besonders herausgreifen. Als einem solchen widmen wir uns heute dem konzertierenden Männerchorsingen. Dieser Abgrenzung liegt folgende Grundentscheidung zugrunde.

Die Mission eines singenden Bundes kann grundsätzlich in zweierlei Volksaufgaben bestehen. Einmal wird er ein musikalisches Können pflegen, das dem übrigen Volk im eigenen Selber-Tun unzugänglich ist, das ihm als dem Zuhörenden durch konzertierendes Vorsingen nahegebracht wird: dieses Bereich sei hier das „Konzertmusikalische" genannt. Zum andern wird ein singender Bund sich dem Volksganzen einzuordnen haben mit einem Lied, das für das ganze Volk als Mitsingendem zugänglich und verbindlich ist: das „Volksmusikalische".

Die Tradition des musikalischen Vereinswesens ist ausschließlich vom Arbeitsbild des Kunstmusikalischen beherrscht, während das Volksmusikalische erst seit kurzer Zeit und erst nach vielen Schwierigkeiten und Beeinflussungen in seiner vollen Bedeutung überhaupt erkannt

zu werden angefangen hat. Deswegen ist im Zusammenhang unserer Betrachtungen das konzertmusikalische Vereinsleben und seine Wandlungen in vieler Hinsicht leichter zu überblicken, und wir stellen es darum an den Anfang, auch weil es wahrscheinlich dem Leserkreis dieser Zeitschrift zunächst näher steht, als die volksmusikalischen Zusammenhänge.

Im Mittelpunkt der Trägerschaft des konzertmusikalischen Vereinslebens stehen jene Vereine, deren Konzerttätigkeit im Musikleben einer großen oder mittleren Stadt einen festen herkömmlichen Platz erfolgreich inne hat. Deren singende Mitglieder sind zahlreich und begabt genug, um auch hohen und höchsten Anforderungen gerecht zu werden. Sie sind das ausgezeichnete Feld des Berufschorleiters, denn nur ein solcher wird im allgemeinen die fachlichen Voraussetzungen erfüllen, die die Leistungshöhe stetig erhalten und steigern. Der völkische Rang dieser Vereine wird einzig und allein durch die künstlerische Leistung bestimmt, und diese ist wiederum nahezu ausschließlich durch die Persönlichkeit des Dirigenten bestimmt.

Hier kann auch der nationalsozialistische Staat kein grundsätzlich neues Arbeitsbild fordern. Daß er keine artfremden Komponisten duldet und in den Textgehalten nur zuläßt, was dem Erlebniskreis eines nationalsozialistischen Volkes zugehört, ist selbstverständlich. Darin vollziehen die Führungsstellen des Männerchorwesens eine Wandlung, der das Musikleben ganz allgemein unterliegt. Ebenso ist es heute aus mit der Möglichkeit, auch das Männerchorwesen zu einer kompositorischen Experimentierkunst zu mißbrauchen, die die Ausdruckskraft des Volkstums nicht organisch weitet und wuchstümlich entfaltet, sondern jeglichem Artgesetz des Volkstums Hohn spricht. Außer diesem Negativen bedeutet aber nationalsozialistische Kulturpolitik im konzertmusikalischen Bereich des Vereinslebens gegenüber dem Arbeitsbild des 19. Jahrhunderts nichts grundsätzlich Neues, sondern lediglich Leistungssteigerung auf jede mögliche Weise. Das führt zur Notwendigkeit, möglichst vielen leistungsfähigen Chorkörpern zu Dirigenten zu verhelfen, die gediegenes Können verbinden mit edler künstlerischer Geistigkeit und selbstlosem Willen zum Dienst an Sängern und Volk. Dieser schwierigen Aufgabe unterziehen sich die Führungsstellen des Chorwesens in Zusammenarbeit mit den anderen Trägern der Musikkammer-Zuständigkeiten. Ebenso ist mit den organisatorischen Möglichkeiten auch der Wille der Vereine im Steigen, ihre Konzertleistungen auch den weitesten Volkskreisen auf neuen Wegen zugänglich zu machen, auch solchen, auf deren Anteilnahme man früher kaum gerechnet hat.

Eins sei noch besonders betont, weil es ein dem Männerchorwesen eigentümlicher Entwicklungszug ist, nämlich die Überwindung des „Liedertafelstils". Die Reihe namhafter lebender Komponisten, die mit Erfolg einem gegenwärtigen Ausdruckswillen Gestalt geben und sie gegensätzlich zu der Tonsprache des verflachenden 19. Jahrhunderts errichten, ist auch im Männersingen von ständig wachsender Schaffenskraft. Gerade diese Musik schärft das Auslesevermögen zur Erkenntnis der wirklich großen Leistungen des 19. Jahrhunderts, sie vernichtet jedoch immer unerbittlicher das An-

sehen der schwächlichen, aber zahlreich aufgeschossenen mittelmäßigen und untermittelmäßigen Geister. Deren Einflüsse auch in den verzweigteren und entfernteren Einflußbahnen ganz zu tilgen, wird noch einige Zeit brauchen. Aber es kann heute kein Verein mehr künstlerischen, konzertmusikalischen Rang beanspruchen, wenn seine Musikalität im Epigonentum des verfallenden 19. Jahrhunderts befangen ist. Hier hat seit Jahr und Tag eine große Reihe einsichtsvoller Kräfte allenthalben einen Wandel geschaffen, der sich nunmehr planvoll vollendet und immer mehr Gefolgschaft nach sich zieht. Diese Gefolgschaft ist meist nicht ohne Kompromiß und mancherlei Rückfälle zu erreichen, doch mag dabei getrost bedacht werden, daß guter Boden langsam gewonnen sein will.

Schließlich sei angemerkt, daß in den Reihen der hier gemeinten hochleistungsfähigen konzertierenden Vereine die Grenzen des vierstimmigen Männerchores durchaus richtig empfunden werden, daß man allenthalben zu den reicheren Möglichkeiten des Gemischten Chores auch da hinfindet, wo man früher mit einer gewissen, auch gesellschaftlich begründeten Starrheit nur Männer ausschließlich unter sich allein verlangte.

Die Zahl der im Vorstehenden gemeinten, seit jeher hochleistungsfähigen Vereine macht freilich nur einen sehr kleinen Bruchteil aller überhaupt bestehenden Männerchöre aus, rund ein Zehntel, wenn wir ihre Zahl einmal mit 2000 sicherlich nicht zu niedrig einschätzen. Absolut genommen, stellen jedoch diese Männerchorvereine einen so wesentlichen Bestand des Musiklebens unserer Städte dar, daß man ihren Volkswert auf keinen Fall auch in jenen Kreisen unterschätzen sollte, die gegen die Vereinsform von an sich richtigen mannschaftspolitischen Erwägungen her grundsätzlich Bedenken geltend machen. *Da diese Vereine eine ohne kulturellen Schaden aus dem Musikleben nicht wegzudenkende Leistung verkörpern, werden sie so lange nicht anzutasten sein, als man nicht aus anderen Arbeitsformen heraus die gleiche praktische Leistung sicher hinzustellen in der Lage ist.* Das sei gleich jetzt betont, damit nichts mißverstanden wird, was in einem der folgenden Aufsätze im Rahmen allgemein-weltanschaulicher, gesellschaftskritischer Darlegungen zur Vereinsform gelegentlich angemerkt werden muß.

*

Wenn wir also das konzertmusikalische Arbeitsbild für einen verhältnismäßig kleinen, aber kulturpolitisch nicht wegzudenkenden Teil des Männerchorwesens im Sinne seiner völkischen Daseinsnotwendigkeiten besprochen haben, stellt sich von selbst die Frage, was nun für den übrigen Teil, der ja acht bis neun Zehntel ausmacht, zu gelten hat. *Hier liegt das eigentliche kulturpolitische Problemfeld des Männerchorwesens.*

In ihm liegen jene Vereine, für die in allmählichem Abfallen jene Leistungstugenden immer schwächer gelten, die wir oben als tragende Voraussetzungen des hochkünstlerischen konzertierenden Vereinslebens angedeutet haben. Das geht zunächst über eine breite Schicht von Vereinen, in der an und für sich die Voraussetzungen zur

konzertmusikalischen Leistung durchaus vorhanden sind, aber durch allerlei Umstände so gehemmt werden, daß sie sich nicht mehr zu ungetrübter Leistung verwirklichen lassen. Doch erhebt sich auch bei diesen Vereinen die Frage, ob sie nicht den konzertmusikalischen Arbeitsweg bisheriger Art unter bestimmten Voraussetzungen abwandeln und sogar durch andere Arbeitswege bereichern müßten.
Und schließlich kommen jene Vereine, bei denen es dem weitschauenden Beobachter klar wird, daß für sie das bisherige konzertmusikalische Arbeitsbild im tiefsten wesensfremd sein muß, weil es einem standortfremden Lebensboden entstammt: ich meine jene Vereine, die reichlich zwei Drittel aller bestehenden ausmachen, die dörflichen und kleinstädtischen Vereine.
Das konzertmusikalische Arbeitsbild entstammt der Lebenswelt des städtischen Bürgertums. Bei der Gleichschaltung des Bauerntums unter die ihm standortfremden Lebensbedingungen des Stadtbürgertums kam auch das städtische Vereinswesen aufs Land. Mit dem Erfolg, daß es dessen Leistungstugenden ja gar nicht voll entfalten kann und immer mehr ins Bereich der „gesunkenen Leistungsgüter" des Bürgertums absinkt.
Und je mehr wir als Nationalsozialisten das Bauerntum zu den Wurzeln seines eigenständigen Daseins zurückführen, um so mehr muß uns der ländliche Männerchor in seiner bisherigen Form der Singübung fraglich erscheinen. Wir meinen die Pflicht zu haben, ihn in sorgsamster Wandlung einem Arbeitsbild zuführen zu müssen, aus dem heraus er die völkisch echte bauerntümliche Ergänzungsform zu den städtischen Arbeitsbildern werden kann.
Damit sei angedeutet, welch wichtiges kulturpolitisches Aufgabengebiet hier vor uns liegt. Bevor wir von seinen einzelnen Aufgaben sprechen, muß zunächst der „Männerchor in der volksmusikalischen Arbeit" umrissen werden.

Felix Draeseke und seine geschichtliche Sendung

Von Hermann Stephani - Marburg.

„Ich habe den Zeitaltern gegenüber das musikalische Gesetz der Gegenbewegung zu meinen Unkosten durchgeführt." Mit diesen Worten (aus einem Briefe an Niggli) hat Felix Draeseke angedeutet, wie es kam, daß er zu seinen doch langen Lebzeiten immer der große Einsame und Unzeitgemäße blieb, obwohl in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts kein Schaffender an Vielseitigkeit ihm gleichgekommen war, die geistliche Tonkunst der Jahrhundertwende in ihm sogar ihren Gipfel erreichte. Sein letztes Lebensjahr schien die große Wende herbeizuführen. Bruno Kittel brachte die seit 13 Jahren vollendete Oratorien-Trilogie mit Vorspiel „Christus" in Berlin und in Dresden zum Klingen. Zwingend war der Eindruck der inneren Größe des Werkes, überwältigend wirkten die Chorgipfelungen. Das Eis schien gebrochen. Die Berliner Universität ehrte den Meister und sich selbst mit der Verleihung des Ehrendoktors,

Gotha führte das Musikdrama „Merlin" auf. Es schien aufwärts zu gehen. Da kam der Krieg. Sein Ende ließ die Mehrzahl der Deutschen in seelischer Zermürbung und Zerrüttung zurück; artfremde Kunst fand den Nährboden für giftige Wucherungen. Gleichwohl begann von der Tragischen Sinfonie eine geheime Anziehungskraft auszugehen, und seit der Mitte der 20er Jahre stieg die Besinnung auf des Meisters Erbe leise an. Während aber Guido Adlers und seiner Mitarbeiter großes Handbuch, das mit Geist, Bienenfleiß und Sorgfalt dem Werden der Musik aller Gattungen, Zeiten und Völker nachspürt, einer der charaktervollsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte, Felix Draeseke, ebenso hilflos gegenübersteht, wie die Musikwissenschaft des ausgehenden Jahrhunderts einem Anton Bruckner gegenüber, während Bückens sonst treffliche „Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne" seine Opern mit einer Zeile wegwerfend abtut, seiner Sinfonien, Kammermusik, geistlichen Tonwerke aber mit noch nicht einem Worte Erwähnung tut, beginnt mit Otto zur Neddens Marburger und Erich Roeders Heidelberger Dissertation, besonders aber mit des letzteren überaus fesselnd geschriebener Draeseke-Biographie (1930) auch seitens des Schrifttums die grundlegende Auseinandersetzung mit der „umstrittensten Erscheinung der neueren Musikgeschichte" (Batka). Eine Felix Draeseke-Gesellschaft wurde ins Leben gerufen, und in das Bewußtsein weiterer Kreise trat die Frage: „Was ist es um Felix Draeseke, welches ist seine geschichtliche Sendung?

Felix Draesekes Vorfahren entstammten schlesischem Uradel. Sein Großvater war jener Generalsuperintendent und Magdeburger Landesbischof Bernhard Draeseke, der, einer der geistigen Führer Preußens zur Zeit der Freiheitskriege, glühender Verfechter von Freiheit und Recht und Vorkämpfer für Deutschlands Wiedergeburt, in der Restaurationszeit von dem ängstlich besorgten Bundesrat mit Schweigegebot belohnt ward. Seiner Mutter Vater, Domprobst Hanstein zu Berlin, entstammt altem Thüringer Adel. Der Enkel nun, Felix August Bernhard Draeseke, erblickte am 7. Oktober 1835 als Sohn des Coburger Hofpredigers Theodor Draeseke das Licht der Welt. Mozart-Erlebnisse, insbesondere Opern-Eindrücke in seiner Geburtsstadt graben sich tief in die Seele des Kindes ein. So sind es religiöse Anregungen aus dem Familienkreise auf der einen, dramatische auf der anderen Seite, die zu den stärksten Hebeln seiner inneren Entwicklung werden. Er ringt dem Vater die Erlaubnis ab, Musiker zu werden. Die geistige Enge des zu Mendelssohnscher Glätte und Eleganz erzogenen Leipziger Musiklebens, die Ideenlosigkeit des dortigen Konservatoriumsbetriebes, die noch bis zur Jahrhundertwende hin lähmend nachwirken sollte, stoßen ihn ab. Eine Welt neuer Gesichte eröffnen ihm Franz Liszts Weimarer Taten, insbesondere dessen Wagnerpflege, und der hinreißende Zukunftsglaube der „Neudeutschen" wird sein Bekenntnis. Zahlreiche Jugendwerke, darunter eine 1½stündige Sinfonie in C, fallen vor seiner Selbstkritik der Vernichtung anheim; aber es reift, und noch vor dem „Siegfried", 1853—57 die erste germanische Reckenoper: Draesekes „S i g u r d". Liszt preist sie als „monumentales Werk" und will sie einstudieren — da erliegt Cornelius' köstlicher „Barbier von Bagdad" einer gegen Liszt gewobenen Intrige; dieser legt sein Amt nieder, und Weimars kaum begonnene 2. Blüteperiode nimmt ein jähes Ende.

1860 folgt eine gleichfalls weder gedruckte noch je aufgeführte Riesenschöpfung: ein einziger sinfonischer Satz von 1300 Takten, der sich in psychologisch-dramatischer Variierung aus einem einzigen Grundmotiv erbaut, der „Cäsar". Von volkknechtenden Despotismus mit 8 abwärtsführenden lastenden Ganztonschritten kennzeichnend, schließt er beim Tode des Trägers der Freiheitsidee, des Brutus, mit dem Fragezeichen einer ungelösten Dissonanz, wie es erst 40 Jahre später wieder Richard Strauß im „Zarathustra" wagen sollte. Auch erscheinen Balladen und Lieder, deren Wort und Ton verschmelzender Sprachgesang Hugo Wolfs Stil zuweilen schon fast vorausnimmt.

Der Recke aber, so nennen ihn seine Freunde, denen er als „Samson wider die Philister" dient, überbietet jetzt an Kühnheit alles, was fanatischer Fortschrittsdrang in Formung, Harmonik und Instrumentation nur irgend aufzubieten weiß, und sein kraftstrotzender furor teutonicus führt mit der Germania-Kantate (nach Kleist) und dem heißblütigen Germania-Marsch auf der Weimarer Tonkünstlerversammlung 1861 zur Katastrophe.

Draeseke beurteilt seine Musik selbst als „männlich, kernhaft, stolz", zugleich aber als „schroff, ja, störrisch, bizarr und bombastisch übertrieben". Seinen Zeitgenossen ein „Schrecken der Menschheit" dünkend, legt er sich selbst eine freiwillige Verbannung aus Deutschland auf. Er geht nach Iferten, Lausanne und Genf und wirkt hier als Musiklehrer. Diese 12 Jahre tiefer Vereinsamung, so sehr er sie später als „verlorene" betrauert hat, führen den durch zunehmende Ertaubung der Welt immer mehr sich Entfremdenden nun zu einem gründlichen Sichbesinnen auf das Wesen der Kunst, und ein einjähriges Studium der Formbeherrschtheit des Südens bringt seine Anschauungen völlig zur Reife. „Die höchst uneigennützige, selbstlose, menschenliebende Persönlichkeit" Wagners ist es, der er „die Rückleitung auf den natürlichen Weg" zu danken bekennt. Schon der weder gedruckte noch je aufgeführte „Frithjof" (1862—65), den Roeder in seinem Draeseke-Buch, auf dessen Forschungen wir ausdrücklich Bezug nehmen, als „eine unserer schönsten und klarsten sinfonischen Dichtungen in Form eines Großrondos" bezeichnet, dazu die Klaviersonate, „eine gewaltige Heldendichtung" (Walter Niemann), deren Trauermarsch er bereits um die Mitte der 60er Jahre in Form einer Chaconne anlegt, und die noch der greise Liszt als den Gipfel der Sonatenkunst nach Schumann preist — noch mehr aber die Studien in abstrakter kontrapunktischer Satzkunst, in die sich der Vierunddreißigjährige verwühlt, geben von der Tiefe seines Wandels Zeugnis. Dem Jüngling, dem unergründliche Quellen seelischen Erbbesitzes zuströmten, galt rücksichtsloser Wahrheitsausdruck als sittliche Pflicht; der Mann erringt sich die Erkenntnis von der Eigengesetzlichkeit reiner Musikarchitektur, und, sein störrisches Neudeutschtum bezwingend, beginnt er, in eiserner Selbstzucht einer gleichgewichtigen Pflege beider entgegenzustreben. In allerlei Kammermusik und 2 Sinfonien macht er sich frei von den bisherigen außermusikalischen Determinanten seines Schaffens, und nun vermag er in seiner „Tragischen Sinfonie" die beiden bisher getrennt nebeneinander her laufenden Ströme programmatischer und absoluter Musik in ein gemeinsames Bett zu leiten und zur Einheit zu verschmelzen.

„Nach dem Tode von Brahms und Bruckner", ruft Hermann Kretzschmar aus, „muß die neuere deutsche Sinfonik auf Grund dieser Leistung in Draeseke ihre Spitze erblicken."

Mit der Erarbeitung seiner 6- bis 8stimmigen Kanons ist ihm denn, wie er sagt, „jene Freiheit" geworden, „den Kontrapunkt genau so wie den freien Stil zu gebrauchen", und im Vollbesitz der gewonnenen neuen Technik gelingt „dem gefürchtetsten Kontrapunktiker seiner Zeit" (Kretzschmar) die Verschmelzung von neuzeitlicher psychologisierender Dramatik mit objektiver in sich selbst ruhender polyphoner Musikstruktur. Sein großes h-Moll-Requiem, dessen dies irae zu den erschütterndsten Leistungen der geistlichen Tonkunst aller Zeiten zählt, und seine fis-Moll-Messe verbinden Ostinati, Kanons, Fugen, Doppelfugen und die protestantische Choralbearbeitung mit den neuen Ausdrucksmitteln seelischer Dynamik.

„Ich kann die Empfindung nicht abwehren, daß Liszt mich gern ins Unabsehbare als ultraradikalen Vorspann benutzt hätte." Unter der Last innerer Krisen beginnt er zu kränkeln. Da reißt ihn die Kunde vom Heimgange seines Freundes Peter Cornelius aus dumpfer Betäubung und Schaffenslähmung: er siedelt 1866 nach Dresden über, und hier regen ihn die vorzüglichen Leistungen des altberühmten Opernhauses nun auch zu eigenen neuen dramatischen Plänen an. Dichterkomponist wie Peter Cornelius, der in der allzu großen Unterordnung des Bühnengesanges unter das sinfonische Orchester eine Gefahr erkannte, und der Draesekes melodische Begabung als die stärkste innerhalb der neudeutschen Schule rühmte, schafft Draeseke in Cornelius' Bahnen die Musik- und Gesangsoper „Dietrich von Bern" 1878—79 (so hat Otto zur Nedden das ursprünglich „Herrat" benannte Werk umgetauft und textlich bearbeitet), ein Hohes Lied deutscher Standhaftigkeit und Treue, und dessen weibliches Gegenstück „Gudrun" 1882—84, eine zweite, textlich glücklichere und bühnenwirksamere Gesangsoper, beide mit prächtigen Ouvertüren, und sodann das kammermusikalisch-intime Lustspiel „Fischer und Chalif" aus „Tausend und einer Nacht", 1894. Nur ganz wenige Aufführungen sollten diesen Opern zuteil werden. Der nie auf die Bühne gelangte „Bertran de Born", 1892—94, aber, mit seinem mächtigen musikdramatischen Aufschwung im 3. Akt, und endlich die symbolschwere Altersschöpfung „Merlin" 1904—06 bauen sich in leitmotivischer Sinfonik auf und ordnen die Musik dem dramatischen Geschehen unter.

Gleichzeitig entsteht eine Fülle der verschiedenartigsten Werke; das hochdramatische Männerchorwerk mit Orchester „Der Schwur auf dem Rütli" aus den 60er Jahren erhält sein nicht minder bedeutendes Gegenstück im „Columbus"; es reifen 3 Psalmen, die Osterszene aus „Faust", 2 Bratschensonaten, 1 Violoncellosonate, 3 Quartette, 3 Quintette, das Klavierkonzert, die Serenade, das landschaftliche Tongemälde „Der Thuner See", die sinfonischen Vorspiele zu Calderons „Das Leben ein Traum", zu Grillparzers „Der Traum ein Leben" und, „aus einem einzigen Thema alle Wesenszüge der wilden Amazone entwickelnd" (Moser), das leidenschaftdurchtobte Vorspiel zu Kleists „Penthesilea"; auch eine Sinfonia comica, eine a capella-Messe, ein a capella-Requiem und manches andere gelangen zum Abschluß.

Alles aber wird überragt durch jene Leistung, die als Wagnis ihresgleichen nicht findet in aller Oratorienliteratur: die „Christus"-Trilogie mit großem Vorspiel. „Mysterium" nennt der Sechzigjährige sein bald nach seiner Vermählung begonnenes und in begnadeter Inspiration von Ostern 1895 bis Mai 1899 entstandenes Riesenwerk. Hier wölbt sich eine Brücke zurück zu den mittelalterlichen Liturgie-Dramen. Eine andere Brücke aber wird abgebrochen: die zu dem bisher fast nie verleugneten Brauch, im epischen Elemente einen recht wesentlichen Bestandteil des Oratoriums zu pflegen. Draeseke versucht diese Epik durch ein Überpflanzen des musikdramatischen Stiles zu ersetzen. Inbrunst und Weihe des Ausdrucks, erhabene polyphone Architektur werden so gewonnen auf Kosten von Deutlichkeit und Plastik der Geschehnisse, die mehr zu erahnen bleiben; die Solistenaufgaben aber sind aller persönlichen Züge entkleidet, und der gewahrte Abstand von volkstümlicher Haltung erhebt das Mysterium vollends ins „Ungemeine". Dieser ganz außerordentlichen Selbständigkeit der Auffassung, Anlage und Durchführung entsprechen äußerer Umfang wie innere Größe des Werkes. Hieraus erwächst eine Problematik, die Arnold Schering in seiner „Geschichte des Oratoriums" noch vor der ersten Gesamtaufführung aufgezeigt hat. Wem sie unüberwindlich scheint, der stelle sich aus Vorspiel und Trilogie das ihm geeignet Dünkende zusammen. Ausdrücklich schrieb des Meisters Witwe an den Verfasser: „Mein Mann hat, seinem Herzensdrange folgend, wohl den ganzen vorgesehenen Christus-Text vertont, aber dabei schwerlich an eine Wiedergabe in vollständiger Weise gedacht." Der Aufführende wird sich durch die ergreifende musikalische Sprachgewalt der Reden Christi wie besonders durch die Strenge, Kühnheit und Überlegenheit, mit der hier die Chorblöcke getürmt werden, reich belohnt finden. Das Überwältigendste bieten die Chorszenen „Er ist der König der Ehren" im 1. Oratorium („Christi Weihe"), der Einzug in Jerusalem im 2. („Christus der Prophet"), der Ausklang des 3. Oratoriums („Tod und Sieg des Herrn"), der vom Weltende und Jüngsten Gericht handelt. Bleibt man eingedenk, daß die Lebensleistung eines Künstlers ja nicht zu würdigen ist nach dem Durchschnitt seiner Schaffenshöhe, sondern nach den Gipfelerscheinungen seiner Kunst, so mag sich hier Rats erholen, wer über Draesekes Gesamterscheinung zu urteilen unternimmt.

Wie stellt sich uns aber die geschichtliche Sendung dar, die Felix Draeseke beschieden war in der Musik zu erfüllen, und die unseren führenden Künstlern und Musikwissenschaftlern mit wenigen Ausnahmen noch gar nicht ins Bewußtsein gerückt ist?

Man hat von einem Neubarock gesprochen, der etwa mit Wagners Meistersingern anhebt und über die „Götterdämmerung" zu Bruckners letzten sinfonischen Klangballungen führt. Kurz vor vor der Jahrhundertwende scheint auf geistlichem Gebiete dieser Neubarock seinen Gipfel zu erreichen in den Chorpyramiden des abseits aller naturalistischen und impressionistischen Zeitströmungen einsam aufragenden „Christus". Der Oberdeutsche Bruckner wie der Niederdeutsche Draeseke sprechen hier nicht mehr als moderne Ich- und Nervenmenschen in subjektiven Kundgebungen, sondern bereits wieder als Vertreter eines Gesamtheitserlebnisses, und sie gestalten nicht dekorativ, sondern wesenhaft: Draeseke geistig-reflektierend, Bruckner naiv-elementar. Im „Chri-

stus", nicht erst bei Reger, ist die große Wende eingetreten zu einer Überbetonung erhabener polyphoner Architektur auf Kosten schlagkräftiger plastischer Homophonie. Über den aber, der an revolutionärem Feuer in seinen Jugendschöpfungen alle Neudeutschen überboten hatte, urteilte schon sehr früh Peter Cornelius (Brief an Alexander Ritter): „Er schreibt rein geistig, nicht für Aufführungen. Die Quinten seiner künstlerischen Konsequenz sind zu gesättigt rein gestimmt, zu richtig."

In einer Zeit, wo der Verismus Trümpfe künstlerischer Roheit und triefender Sentimentalität ausspielte, der Impressionismus aber Orgien sinnlicher Nervenreize feierte bis hin zu krankhafter Sensitivität, ja bis zur Erschöpfung alles seelischen Erlebens — in dieser Zeit ist es neben Brahms in der vordersten Linie Felix Draeseke gewesen, der der Epoche raffinierter Klangsinnlichkeit das erste Grundwasser abgrub: Felix Draeseke, der nicht erst 1906 in seiner Kampfschrift gegen den „Salome"-Taumel, sondern schon in den Werken seiner mittleren Schaffenszeit klangliche Sprödigkeit zugunsten seelischer Wahrhaftigkeit nicht scheuend, eigenwüchsig, aufrecht und in sich verschlossen der Gesinnung der „Gründerjahre" nach dem siegreichen 70er Jahre sich entgegenstemmte und der in selbstsicherer Vornehmheit, ein Vorbild geistiger Zucht und Männlichkeit, die Haltung eines herben, aber kraftbewußten Neubarocks zu verbinden strebte mit idealistischer Klassik; als „künstlerischen Hauptgrundsatz" aber hinstellte, „nirgends unsere Zeit zu verleugnen, sie vielmehr zu musikalischem Ausdruck zu bringen mit freudigster Benutzung der modernen Kunstmittel", freilich bei strengstem Verantwortungsbewußtsein und unter unerbittlicher Abweisung aller an die ethische Substanz des Volkes und der Kunst greifenden Tendenzen veristischer Verrohung wie impressionistischer Dekadenz.

Und so ist es denn seiner ungebrochnen Urkraft gelungen, den lebenglühenden Ausdrucksstil der Neudeutschen, deren kraftgenialisch überhobener Subjektivismus einst in dem Jüngling sich selbst überschlagen hatte, in unerhörter Selbstbezwingung zu beherrschter objektiver Haltung zurückzuführen und seelische Dynamik ins Gleichgewicht zu bringen mit musikalischer Statik, mit den überpersönlich und überzeitlich gültigen Werten und Gestaltungskräften reiner Musikarchitektur. Der gleichen Sendung dienten wohl auch Brahms und dienten Kleinere. Bei keinem seiner Zeitgenossen aber erwuchs sie aus einer auch nur annähernd so starken Gegenspannung der Grundkräfte wie bei Felix Draeseke.

Ein solcher Mann, der noch dazu aus seinem Antisemitismus keinen Hehl machte, mußte quer stehen zu seiner Zeit. Blieb er zeitlebens der große Unzeitgemäße — zu seinem 100. Geburtstage geziemt es uns doppelt, uns auf sein Erbe zu besinnen und bis zu dem Überzeitlichen durchzustoßen, das in ihm verborgen liegt. Aufs neue ist dem deutschen Menschen bewußt geworden der Heros als Verkörperer absoluter sittlicher Werte. Der Führergedanke, der ihm im staatlichen Dasein voranleuchtet, er soll ihm auch erstehen aus den Werken der Kunst. Mögen die herbe Geistigkeit dieses vollblütigen Niederdeutschen, die Meisterlichkeit seines Könnens, die Reinheit seiner Kunstgesinnung Mitstreiter werden um das große Gegenwartsziel einer Wiedergesundung unseres deutschen Musiklebens!

Die Wahrheit über den Vater Ludwig van Beethovens

Von Heinz-Ernst Pfeiffer-Leipzig

Durch das in Deutschland weitverbreitete Buch Romain Rollands über Ludwig van Beethoven ist die Meinung überall durchgedrungen, als ob der Vater unseres großen Tondichters ein „ewig sich betrinkender Tenor" gewesen.

Auch haben manche Kreise sich dieses „Argumentes" bedient, um auf eine nicht ungeschickte Weise gegen die neuen erbgesundheitlichen Maßnahmen Sturm zu laufen etwa mit Worten wie: „Nie wäre uns ein Ludwig van Beethoven geboren worden, wenn" ... usw.

Krankhaft ist die Verblendung zu nennen, mit der noch immer von gewisser Seite versucht wird, gegen rassenhygienische und erbgesundheitliche Fragen und Maßnahmen Stellung zu nehmen. Indem man sich aber eines solchen „Argumentes" wie des oben erwähnten bedient, erweckt man den Anschein der Rechtlichkeit des vertretenen Standpunktes, vor allem wenn diese Fragen in Musikerkreisen wie nicht wenig oft Gegenstand der Unterhaltung werden, und man an den großen Musikerfamilien der Bach oder Strauß genügend Anregung zur Behandlung der genannten Fragen findet. Bei den Beethovens aber scheint man wie vor einem Rätsel zu stehen, wenn man die tatsächlichen Verhältnisse, wie sie uns bisher überliefert wurden, mit den Lehren der Vererbungswissenschaft vergleicht.

Man hat zwar schon früher seitens der Musikwissenschaft versucht, den Charakter des Vaters Ludwig van Beethovens besser und richtiger zu zeichnen, vermochte jedoch keineswegs ein klares Bild des Wesens dieses Mannes zu geben, weil die Erforschung der geschichtlichen Quellen nicht mit der notwendigen Intensität betrieben wurde, um den Mann zu zeigen als das, was er in Wirklichkeit gewesen war, nämlich einen ganz genialen Künstler, der in jahrzehntlanger, aufopferungsvoller Arbeit in einem deutschen Kulturzentrum, wie es die Residenzstadt Bonn im 18. Jahrhundert war, den damals erwachenden Gedanken an ein deutsches Nationaltheater siegreich verfocht!

Hundertfünfzig Jahre lang ruhte das einzige von vielen anderen übriggebliebene Dokument im Staub der Archive, bis es in der Handschriftenabteilung des Berliner Staatsarchivs in der Schneider-Sammlung endlich gefunden werden konnte. Es ist der zweite Teil der dramaturgischen Nachrichten des Bonner Theaterdirektors des Hoftheaters, der von 1778—1784 in Bonn war. Dort steht in nüchternen, klaren Worten ein knapper Bericht über das gewaltige Ringen Johann van Beethovens um ein deutsches Theater, der nur dann in seiner vollen Tragweite erkannt werden kann, wenn man ihn sieht im Zusammenhang der zu jener Zeit in Bonn herrschenden kulturellen Strömungen.

Betrachten wir das große, tragische Schicksal von Johann van Beethoven, so erkennen wir — zumal es kein beglaubigtes Bild von ihm gibt und nur oberflächliche Be-

schreibungen —, wie sich in seinem Wollen und in seinen Taten manches findet, was ihn in ganz bestimmte seelische Beziehung setzt zu seinem großen Sohne Ludwig, dessen rassen-seelische Merkmale so auch eine neue, unerwartete Klärung auf erbbiologischer Grundlage erhalten.

Vorwegnehmend sei kurz darauf hingedeutet, daß das Heldische in Beethovens Werken als rassen-seelisches Merkmal sich in den Taten seines Vaters wiederfindet, ebenso wie die fälischen und fälisch-nordischen Seelenmerkmale, wie Eigenwilligkeit und Eigensinn sich bei Vater und Sohn gleichermaßen finden. Der harte, beständige, zielgerichtete Wille, der einer großen sachlichen Leidenschaft entspringt, ist bei Vater und Sohn wohl das nordischste in ihrem Wesen, nur daß der Sohn die Taten des Vaters gewissermaßen in einer neuen Schicht, dem musikalischen Reich, gewaltiger vollbringt.

Es ist zunächst notwendig, um zu einer gerechten Beurteilung der Taten Johann van Beethovens zu gelangen, kurz auf die Lage der Theaterdinge am kurfürstlichen Hof zu Bonn einzugehen, wie sie Johann van Beethoven bei Beginn seines ersten mutigen Angriffs gegen die völlige Überfremdung des Schloßtheaters vorfand.

Ursprünglich kannte man am Bonner Hofe nur das Leibeigenentheater oder Dienertheater, das Kurfürst Joseph Clemens Ende des 17. Jahrhunderts gegründet hatte. Man bezeichnete es später unter seinem Nachfolger Clemens August, als nur noch ausländische Truppen spielten, seitens der Bürgerschaft stolz als „wahres Nationaltheater". Denn Clemens August besaß wohl wie Kurfürst Joseph Clemens eine große Theaterfreudigkeit, aber er strebte in allen Dingen seiner Hofhaltung dem Vorbild Versailles nachzueifern. So spielten auch in Bonn, seiner Residenz, französische und italienische Theatergesellschaften in dem großartig erneuerten Schloßtheater, die deutsche Sprache war von der Bühne verbannt. Wie sehr die kulturelle Überfremdung um sich griff, erhellt daraus, daß man Bonn als Klein-Versailles und die beste Nachahmung des französischen Hofes bezeichnete.

Doch in der Bürgerschaft Bonns lebte noch die Erinnerung an die däftigen deutschen Possen, die der verstorbene Kurfürst auf gut deutsch aufführen zu lassen pflegte. Und wenn auch diese Bemühungen hinter dem, was ein Nationaltheater eigentlich bedeuten sollte, weit zurückgeblieben waren, so glaubte man doch angesichts der fortschreitenden Überfremdung des Theaters einst ein „wahres Nationaltheater" gehabt zu haben, zumal schon manches Jahrzehnt seitdem vergangen war. Da gründeten die Bürger unter sich eine deutsche Theatergesellschaft, und in dieser befand sich bereits der Großvater Ludwig van Beethovens und sein damals noch ganz junger Sohn Johann. Durch disziplinierte Aufführungen in Sälen der Stadt gewann die Truppe bald an Ansehen, und es fanden sich noch zahlreiche Männer vornehmlich künstlerischer Berufe, die sich dem Unternehmen anschlossen. Mit welchem Ernst man den Wettbewerb mit den Italienern und Franzosen aufnahm, zeigt die Tatsache, daß man sogar Ballette, die bisher nur von Italienern gegeben wurden, einstudierte und zur erfolgreichen Aufführung brachte. Mangels deutscher Stücke spielte man auch Übersetzungen, beachtenswert bleibt aber, daß deutsche Bühnendarsteller deutsch Theater spielten. Als das Unternehmen von seiten des Hofes nicht die erhoffte Unterstützung

erfuhr, deren es zu seiner Weiterführung bedurft hätte, mußte sich die Gesellschaft nach einigen Jahren wieder auflösen. Auch nach dem Tode des Kurfürsten Clemens Augusts änderte sich zunächst nichts an den Bonner Theaterverhältnissen.

Aber der Gedanke an ein deutsches Theater war nicht mehr zum Schweigen zu bringen, er lebte in den breitesten Schichten der Bonner Bürgerschaft. Dem Vater Ludwig van Beethovens kommt das hohe Verdienst zu, die Idee des Nationaltheaters, so gut man sie damals eben verstand, in einem kulturellen Brennpunkt des deutschen Westens, wie Bonn es war, wachgehalten zu haben. Denn ihm ist es zu verdanken, daß zu einer Zeit, als die Staatsbühne den Deutschen den Zutritt versagte, deutsches Theater, wenn auch zunächst in bescheidenstem Rahmen, für die Bürgerschaft gespielt wurde. Eine für die damaligen Verhältnisse nicht geringe nationale Tat!

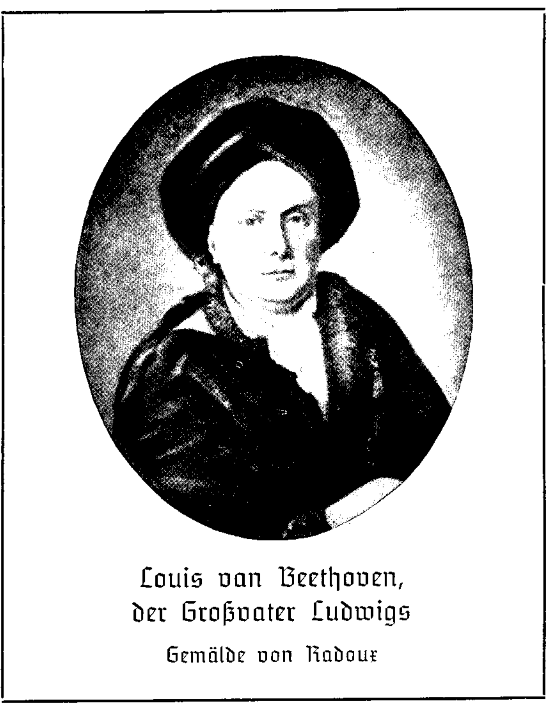
Als Johann van Beethoven es wagte, den Kampf gegen einen übermächtigen, erprobten Gegner auf dem Gebiet des Theaters, wie ihn die Berufsschauspielertruppen der Ausländer darstellten, aufzunehmen, da war er gerade zwanzig Jahre alt. Er hatte das Bonner Gymnasium der Jesuiten besucht und dort auf dem Schultheater seine ersten Eindrücke von der Welt des Theaters empfangen. Denn die Patres der Gesellschaft Jesu pflegten das Theaterspiel unter ihren Schülern, um ihnen eines der wichtigsten Prinzipien der Jesuitenmoral beizubringen, die Selbstbeherrschung, um aus ihr dann die „Verstellungskunst" zu entwickeln. Es ist als sicher anzunehmen, daß der kleine Johann van Beethoven auch selbst mitgespielt hat, wenn auch sein Namen in den Programmen — es sind übrigens nur sehr wenige erhalten — nicht zu finden ist. Denn die Zahl der Mitspielenden war zu groß, als daß sie jedesmal alle hätten genannt werden können, was in den Programmen auch vermerkt steht. Haben doch manchmal bis zu hundert Schüler bei den Aufführungen mitgewirkt. Vor allem hat sich Johann van Beethoven wohl gemerkt, wie geschickt die Jesuiten Regie zu führen verstanden. Darin brachten sie es zur Höhe, denn sie zeigten stets vereinzelte Fähigkeiten vieler Darsteller, da sie nicht wie die Berufsschauspieler als Künstler reiche Fähigkeiten einzelner zur Darstellung bringen konnten. So kann man mit großer Sicherheit annehmen, daß Johann van Beethoven schon als Gymnasiast die Eindrücke gewann und — frühreif wie er war — in sich verarbeitete, die für seine spätere Lebensarbeit als Theaterleiter von entscheidender Bedeutung werden sollten.

Die Beethovenforschung hat in Unkenntnis der wirklichen Verdienste Johann van Beethovens ihn als einen zwar sehr begabten, aber willensuntüchtigen, charakterlosen Mann gezeichnet. Gerade das Gegenteil ist der Fall; um aber seine ganze heldische Kämpfernatur in ihrer harten Unbeirrbarkeit und Willensfestigkeit deutlich zu erkennen, müssen die Widerstände vor allem mitbeachtet werden, gegen die er zu kämpfen sich entschlossen hatte.

Als Johann van Beethoven in dem Bonner Rathaus seine ersten Vorstellungen mit einer kleinen Truppe von drei, vier Personen gab, spielten eine Straßenzeile weiter italienische und französische Berufstheaterunternehmen im Hoftheater des kurfürstlichen Schlosses. Ihnen stand der große Fundus an Kostümen und Dekorationen, der

zum kurfürstlichen Theater gehörte, zur freien Verfügung; Neuanschaffungen wurden dazu angefertigt auf Kosten des Kurfürsten, neue Perücken, Kostüme, kostbare und teuere Dekorationen. Auch die Beleuchtung des Theaters wurde vom Hofstaat gestellt. Das kurfürstliche Orchester stand zur freien Verfügung, und die Mitglieder der Truppen wurden alle auf Kosten des Hofstaates im Wagen von ihren Wohnungen zur Vorstellung und nachher wieder zurück nach Hause gefahren. Auf Grund der mit der Theaterverwaltung abgeschlossenen Verträge war den Mitgliedern der ausländischen Theatergesellschaften auch ein festes Gehalt sicher. Zwei Theatermaler, zwei Theaterschneider und zahlreiche andere Angestellten sorgten für reibungslosen Ablauf des ganzen Betriebs. Vor allem aber stand den Fremden die erst kürzlich umgebaute, neueingerichtete Bühne des Hoftheaters zur Verfügung, die über eine tiefe Hinterbühne verfügte, die fast so groß wie die Spielfläche war. Es konnten dort ohne Schwierigkeit neun oder mehr Prospekte hängen, ohne daß die Auftrittsmöglichkeiten beengt gewesen wären. Mit ganz großer Ausstattung konnten die Aufführungen stattfinden, die Kulissen standen zu dritt hintereinander, so daß bei offener Szene zwei Verwandlungen hergestellt werden konnten, zur Hinterbühne führte eine Rampe, auf der Berittene und Wagen auf die Bühne gelangen konnten.

Gegen diese gewaltigen Hilfsmittel der routinierten ausländischen Theatertruppen wagte es nun Johann van Beethoven mit den einfachsten Waffen, ohne fremde Unterstützung, anzukämpfen, indem er seine kleine Theatergesellschaft gründete. Dies muß man recht berücksichtigen, wenn man seinen heldenhaften Mut erkennen will. Denn ihm stand nichts von all dem zur Verfügung, was die Aufführungen der Italiener und Franzosen sehenswert erscheinen ließ. Ja, er konnte den Mitgliedern seiner Truppe nicht einmal ein Gehalt anbieten, weil er nicht wissen konnte, ob die Unkosten gedeckt werden konnten. Denn es war gewißlich nicht wenig kostspielig, auch nur eine behelfsmäßige Bühne im Rathaussaal zu errichten; dazu kamen die Unkosten für eine kleine Ausstattung, Beleuchtung und anderes mehr. Und dennoch hätte diese primitive Bühne nicht die Konkurrenz mit dem Hoftheater aufnehmen können, wenn nicht Johann van Beethoven als ein überaus genialer Theaterprinzipal hohes Können mit großem pädagogischen Geschick, wie es selten in dieser Harmonie zu beobachten ist, vereint in sich trug und so seine Truppe auf eine ganz bestimmte künstlerische Höhe brachte. Als man den Landesherrn auf Grund der gebotenen Leistungen davon überzeugt hatte, daß die deutsche Truppe auf der Bühne des Schloßtheaters werde bestehen können, und dieser der Beethovenschen Theatergesellschaft sein Theater zur Benutzung an bestimmten Tagen frei stellte, da war der erste Sieg erstritten für Johann van Beethoven, und er konnte nunmehr allen Ernstes den Wettkampf aufnehmen. Tatsächlich ruhte er auch nicht auf seinen Lorbeeren aus, sondern als echt kämpferische Natur verdoppelte er seine Anstrengungen, um dem Ziele, das unbestimmt in seinen Einzelheiten, aber groß und weithin sichtbar in seiner Idee ihm vorschwebte, näherzukommen, und so dem großen Gedanken zu dienen, ein Nationaltheater in Bonn zu schaffen. In dieser Haltung erkennen wir die große sachliche Leidenschaft und den Heroismus dieser Kämpfernatur Johann van Beethoven, den man irreführend als einen leichtfertigen, unsteten



Louis van Beethoven,
der Großvater Ludwigs
Gemälde von Radoux

Bildarchiv: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart

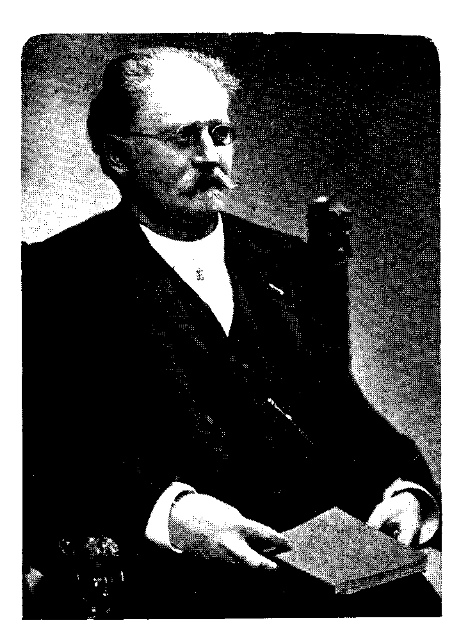


Johann van Beethoven,
der Vater Ludwigs



Maria Magdalena van Beethoven,
die Mutter Ludwigs

(Die Echtheit der aus dem Bildarchiv der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart, entnommenen Porträts ist nicht gesichert)



Bildarchiv: Die Musik

Felix Draeseke

Aufnahme aus dem Jahre 1903 anläßlich der Teilnahme an der 39. Tonkünstler-Versammlung des ADM in Basel



Privataufnahme

Franz Adam (links), der Dirigent des NS. Reichssinfonie-Orchesters, und der Komponist Albert Jung (rechts) in Nürnberg auf dem Reichsparteitag der Freiheit

Geist bezeichnet hat. Ein leichtfertiger, unsteter Geist würde sich anders verhalten haben. Denn mit Hingabe seiner ganzen Kraft hat es Johann van Beethoven dann nach einigen Jahren soweit gebracht, daß seine nunmehr acht Mitglieder zählende Gesellschaft gleichberechtigt neben den fremden Truppen auf der Staatsbühne stand. Rein zahlenmäßig war die Beethovensche Gesellschaft nun auch den andern gleich, deren größte nicht mehr als acht Personen aufwies, abgesehen vom Ballett, das Beethoven nicht pflegte. Selbstverständlich standen nun Beethoven alle die Vorteile frei, die vorher den fremden Gesellschaften allein zugute gekommen waren. Jetzt waren gleiche Bedingungen geschaffen, jetzt konnte sich zeigen, wer mehr zu leisten vermochte.

Und tatsächlich zeigte es sich nun, wie Beethoven unter den neuen Bedingungen es verstand, seine Truppe immer mehr zu verbessern und zu vervollkommnen. Im Laufe eines Jahrzehnts gelang es ihm, die Disziplinierheit und das künstlerische Vermögen seiner Gesellschaft so zu steigern, daß es den Deutschen nicht selten gelang, den Fremden den Vorrang völlig abzulaufen. Und hierbei muß man sich erinnern, wie groß wohl die erzieherischen Fähigkeiten und wesentliche Führereigenschaften sich in Johann van Beethoven entwickelt haben müssen; sind doch auch mehrere bedeutende Sängerinnen von Ruf als Schülerinnen Johann van Beethovens bekannt.

Johann war also nicht nur ein ausgezeichneter Theaterleiter und Prinzipal, sondern er erzog seine Mitglieder auch gleichzeitig in der Kunst des Gesanges zu immer höherer Vollendung. So wurde es möglich, daß sich jener Vorfall abspielte, dessen Überlieferung verbürgt ist, und der schlaglichtartig die hervorragende Stellung erhellt, die Johann van Beethoven seiner von ihm aufgebauten Theatergesellschaft durch unermüdliche, willenstarke Arbeit an der Vollendung der Bühnenkunst in Gesang und Darstellung zu erobern verstanden hatte:

Eine italienische Truppe kam nach Bonn ins erste Engagement bei Hofe und sah sich am Tage ihrer Ankunft abends eine Vorstellung der Beethovenschen Gesellschaft an, und in der Tat hätte die italienische Gesellschaft von dieser Zeit an lieber Zuschauer als Mitspieler abgeben mögen, so sehr hatte sie sich an diesem einzigen Spiele um ihren Mut gesehen. Zum Beispiel: Unter dieser Truppe befand sich eine gewisse Rosa Scannavini, eine Schauspielerin, die sich bereits in Spanien und Welschland mit vielem Ruhm auf der Bühne gezeigt hatte. Als sie die Bonner Bühne zuerst betreten sollte, und die Ouvertüre des Stückes fast schon zu Ende war, wandte sie sich plötzlich an einen Herrn, der mit ihr zwischen der Kulisse stand. Herr, sagte sie, ich bin in der äußersten Angst. Sie zitterte. Bin ganz aus meiner Fassung. O weh, helfen Sie mir! Geben Sie mir Ihren heiligen Segen! — Gott im Himmel, sagt der Herr, ich bin doch kein Priester. — Oh, ums Himmels willen, geben Sie mir ihn oder ich... Die Ouvertüre ist aus, der Vorhang geht auf. Was tun? Er segnet. Sie tritt heraus.

Ein jähes Ende fand diese Glanzzeit der Beethovenschen Theatergesellschaft, als der Diktator und Premierminister des Kurstaates Belderbusch das Hoftheater plötzlich schloß, in der Absicht, ein neues Theater zu schaffen, das nach dem Muster des unter der Leitung Schröders, Freimaurer und „Meister vom Stuhl", eröffneten „Hamburger

Nationaltheater" eine „Sittenschule des Volkes" werden sollte. Ein Theater also, das die Ideen der Aufklärung und der Freimaurer propagieren sollte, wozu Belderbusch einen van Beethoven, der nicht zu den Maurern zählte, nicht gewinnen konnte. Ungeachtet seiner wirklich hohen Verdienste um das deutsche Theater wurde Johann van Beethovens Lebenswerk mit einem einzigen Schlage vollkommen vernichtet. Beethoven versuchte sich heldenmütig dagegen zu wehren, bildete seinen kleinen Sohn Ludwig, der damals vier Jahre zählte, musikalisch aus, und zwar mit all den strengen und gewissenhaften Lehrweisen, die er mit Erfolg bei seinen Bühnenmitgliedern angewendet hatte, um wenigstens sich eine gewisse wirtschaftliche Unabhängigkeit zu erhalten. Die in späteren Jahren von Belderbuschs Ministerien abschlägig beschiedene Bittschrift Johanns läßt darauf schließen, daß Johann den Maßnahmen Belderbuschs nicht gutwillig Folge geleistet haben mag. Jedenfalls aber konnte Johann gegen die Gewalt, die sich nun seinem Streben entgegengestellt hatte, nichts ausrichten. Ja, sogar die Erinnerung an seine Taten wurde unterdrückt, man hütete sich wohl, davon zu sprechen, niemand wagte darüber zu schreiben — außer jenem Verfasser der dramaturgischen Nachrichten, die aber volle 150 Jahre totgeschwiegen und unbekannt ruhten, während eine Fülle von ungerechtfertigten Behauptungen über Johann van Beethovens Charakter aufgestellt wurde. Als Johann van Beethoven, machtlos und rechtlos dem Willkürregiment eines aufklärerischen Premierministers unterstellt, Vergessen im Wein suchte, da entstand die Mär vom Trunkenbold, der sein Kind beim Üben am Klavier mißhandelte, um aus ihm ein Wunderkind zum Zwecke des Gelderwerbs zu machen.

Wenn die Schilderung der äußeren Erscheinung Johann van Beethovens auch kein sicheres Urteil in rassischer Hinsicht zulassen mag, so doch zumindest die nunmehr bekannten Taten seines Lebens. Denn es ist ja nicht wahr, daß er schon früh einen leichtfertigen und unsteten Geist gezeigt hat, ganz im Gegenteil sind Beharrlichkeit im Verfolgen des gesteckten Zieles, die sich im Sohn bis zum Starrsinn gesteigert gelegentlich wiederfindet, während die nordischen Züge des heldischen Ankämpfens gegen die Übermacht der fremden Theatergesellschaften und der heroische Triumph über seine Gegner durch sein einfaches Sichbehaupten, weiter jene echt nordische Selbständigkeit im Verfolgen seines Zieles, das er auf einem anderen, völlig eigenen Weg erreicht im Gegensatz zu der ersten deutschen Theatergesellschaft. Die große sachliche Leidenschaft und Hingabe an das Werk des Aufbaues eines deutschen Theaters findet sich als nordischer Zug auch wieder bei dem Sohne Ludwig, nur gesteigerter, gewichtiger, großartiger. Auch das dem westischen Einschlag zugeschriebene revolutionäre Element bei Ludwig van Beethoven findet sich bei seinem Vater bereits darin vorgebildet, daß er entgegen den Gepflogenheiten der Staatsbühne und der Sinnrichtung seines Landesherrn eine revolutionäre Leistung vollbringt, die zugleich aber eine nationale Tat ist: er legt einen Grundstein zum deutschen Theater, das einmal ein Nationaltheater werden sollte.

Es ist also notwendig, die Feststellung zu berichtigen, daß Beethoven ein Kampf beherrscht habe zwischen der vorzugsweise von der Mutter ererbten Güte und Menschenliebe, Zartheit und Innigkeit, mit der vom Vater ererbten Halsstarrigkeit, dem Trotz

und dem Jähzorn. Wir haben bewiesen, daß Ludwig van Beethoven keineswegs nur negative Erbteile vom Vater her in sich trug, sondern daß jene hervorragenden Anlagen bereits im Vater vorgebildet waren, die der Sohn nachher zu gewaltiger Größe steigerte.

Die Musik der alten Germanen

Von Rudolf Sonner - Freiburg i. Br.

Als vor einiger Zeit das Oberhaupt eines europäischen Staates unseren Altvorderen, den alten Germanen, jegliche Kultur glaubte absprechen zu müssen, da sprach er ein Werturteil aus, das leider auch bei uns noch vor Jahrzehnten als eingewurzelte Meinung anzutreffen war. Systematisch durchgeführte Grabungen aber widerlegten einwandfrei das Märchen vom „Barbarentum in finsteren Norden". Trachten- und Gräberfunde wiesen eine Kulturhöhe unserer Ahnen nach, wie sie älter nicht einmal Ägypten aufzuweisen hat. Wie dort spielte auch im germanischen Kulturkreis die Musik eine große Rolle und hatte besonderen kultischen Wert. Zwar hat uns nirgends ein gütiges Schicksal auch nur ein einziges Denkmal der Tonkunst unserer Urväter erhalten, aber dennoch haben wir die Möglichkeit, uns einen Einblick in die Musik und in die Musikäußerung der Germanen zu verschaffen. Die Quellen, aus denen wir aufschlußreiche Erkenntnisse schöpfen können, sind literarische und bildliche Denkmäler sowie die Instrumentenkunde.

Es ist nicht ohne weiteres zu verstehen, weshalb die Musikwissenschaft erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit die Instrumentenkunde als selbständigen Zweig der Geisteswissenschaften herausgebildet hat. Dies ist um so weniger begreiflich, als sich doch im Musikinstrument nicht selten das einzige Zeugnis einer längst versunkenen Musikepoche uns erhalten hat, deren Klänge für immer verweht und deren Musik in keiner irgendwie gearteten Notenschrift festgehalten worden ist.

Wer allerdings mit den heute geläufigen und gewohnten Vorstellungen an die Musikgeräte der Urzeit herantritt, der wird bald erkennen müssen, daß er mit einer solchen Einstellung nicht weiterkommt. Das Musikinstrument jener Zeit ist nicht ästhetischen, sondern magischen Gesetzen unterstellt. Musik ist keine gefällige Unterhaltung, sondern wesentlicher Teil einer kultischen und gesellschaftlichen Handlung. Die Menschheit jener Tage lebt noch in der ungebrochenen Einheit zwischen Ich und Welt, im vollkommenen Einklang mit der Natur, im Rhythmus ihrer großen Gezeiten. Der vorgeschichtliche Mensch untersteht dem großen ehernen Gesetz: Leben und Lebenerhalten. Zu den eigenen Mitteln, diesem Gesetz zu folgen, werden außermenschliche Hilfskräfte aufgerufen. Das wirksamste und kräftigste Zaubergerät aber ist das Musikinstrument. Ist doch sein Klang, der Ton, etwas Immaterielles. Mit ihm kann man rufen, bannen. Der Klangzauber — von dem wir ja heute noch, wenn auch in anderem Sinne sprechen — erfährt Verstärkungen durch äußere Erscheinungsformen, die uns Heutigen zwar nur noch als Gleichnis erscheinen.

Ein Beispiel dafür bietet die von den Germanen benutzte Schecken- oder Muscheltrompete. Sie wurde von den Alemannen geblasen, um Unwetter abzuwehren oder Hagelschlag zu bannen. Mit der Scheckentrompete verknüpft sich folgende Vorstellung. Da sie aus dem Wasser stammt, muß sie auch die Kräfte des Wassers bannen können. Das Material dieses Musikgerätes ist zwar an stark eingeengte Daseinsbedingungen gebunden, aber dennoch hat sich seine Verbreitung auf weite geographische Strecken vollzogen. Die Muscheltrompete ist heute noch anzutreffen in Holland, im Böhmerwald, in der Niederlausitz und im Schwarzwald. In seinem Buch „Badisches Volksleben", das 1900 in Straßburg i. Els. erschienen ist, hat Elard Hugo Meyer das Vorkommen der Scheckentrompete im Kinzigtal nachgewiesen. Die Forschungen Meyers kann ich noch erweitern. Der 1907 verstorbene Landwirt Mathias Maier, dem der Hof auf dem Wannendobel bei Neukirch gehörte, hat zu seinen Lebzeiten noch die Muscheltrompete bei Unwetter geblasen. Der auf der Redeck wohnende Forstbeamte Johann Pfaff ist ebenfalls noch im Besitze eines solchen Klanggerätes. Diese instruktiven Beispiele zeigen, mit welcher Zähigkeit das Volk an Vorstellungen der Väter über Jahrtausende hinaus festhält.

Als Klangwerkzeuge benutzten die alten Germanen weiterhin Gegenstände, die wir heute als solche nicht mehr ansprechen würden: nämlich Schwert und Schild. Das Gegeneinanderschlagen von Schwert und Schild und Schwert und Schwert lieferte den rhythmischen Unterbau zu den Kampfliedern, welche von den Germanen zu den Schwerttänzen gesungen wurden. Die Stoffe dieser Lieder waren der Götter- und Heldensage entnommen. Der Gewährsmann, der uns den Kriegsgesang der Germanen schildert, ist der Römer Tacitus. Er schreibt in seiner „Germania": „Auch haben sie Lieder, Barditus genannt, durch die sie sich anfeuern. Schon sein bloßer Klang wird als Wahrzeichen für den Ausgang der Schlacht gedeutet; je nachdem er durch die Schlachtreihe dröhnt, gilt der Schrecken den Feinden oder ihnen selbst: es ist, als ob sie darin nicht einen Zusammenklang der Stimme, sondern einen Tapferkeitschor vernähmen. Sie haben es dabei vor allem auf die Rauhheit des Klanges und dumpfdröhnenden Widerhall abgesehen, und um diesen zu erzeugen, halten sie die Schilde vor den Mund; so bricht sich der Ton in der Wölbung und schwillt mit verdoppelter Kraft und Tiefe an." Das In-den-Schild-Singen hat den Zweck, die Stimme ihres natürlichen Klanges zu entkleiden, aber auch zu verschrecklichen, ein Brauch, wie er in den verschiedensten Abarten in frühen Kulturschichten fast überall anzutreffen ist. Die Stimme muß über das Menschliche hinaus gesteigert werden, denn ihr Klang bringt ja die Offenbarung der Götter für den Ausgang der Schlacht.

In ähnlicher Weise wie der Schild beim Singen mag ursprünglich die Holztuba, das Alphorn, verwandt worden sein. Wir schließen das aus folgendem Brauch. Für einige Gebietsteile der Schweiz ist belegt, daß das Alphorn beim Untergang der Sonne geblasen, der Almsegen aber hineingesprochen worden ist. Die ursprüngliche Verwendung war also ähnlich wie die des Schildes. Man sang hinein, um die Stimme zu maskieren. Erst viel später gelangen wir zu dem Zeitpunkt, da man mit hart aufgesetzten Lippen den Ton erzeugte. Die Tatsache, daß das Instrument beim Sonnen-

untergang geblasen wird, weist es als Sonneninstrument aus und deckt sich mit dem Grundzug des germanischen Lichtkultes, der den wohlwollenden Mächten des Lichtes die feindlichen der Finsternis gegenüberstellte. Im Gegensatz zu der Schneckentrompete ist dieser Tonerzeuger aus einheimischem, bodenständigem Material verfertigt. Ein Baumast wird in der Mitte durchgesägt und ausgehöhlt, dann wieder aufeinandergelegt und mit dünner Baumrinde umwickelt. Die Holztrompete hat sich in ganz Europa erhalten. Sie findet sich in den Händen der Hirten. Die in der Schweiz ausgeübte Nachahmung des Brunstschreies des röhrenden Hirsches läßt die Annahme zu, daß die Rindentrompete auch dem Jagdzauber gedient hat. Beide Tatsachen, daß das Alphorn sowohl Hirten- als auch Jägerinstrument war, deckt sich mit der von den Germanen ausgeübten Erwerbstätigkeit.

Wohl kein Bauern- und Hirtenvolk war so erfüllt von Dankbarkeit für die gütigen Naturkräfte, die im großen Rhythmus der Sonnenwenden nach des Winters Todesschlaf die Gezeiten des Keimens, Wachsens, Blühens und des fruchtbringenden Reifens brachten, als die alten Germanen. In heiligen Festen feierten sie die Frühlingsweihe. Wenn heute noch unsere Bauernburschen im Frühjahr sich aus den Zweigen der Salweide, des Holunderbusches oder der Eberesche ihre Frühlingspfeifen schneiden und beim Losklopfen der Rinde dazu bestimmte Verse singen, so öffnen sich uns die Urgründe des Bewußtseins eines Dämonenglaubens vom Kampf gegen die schlimmen Mächte der Unfruchtbarkeit. Die Flöte gilt überall, wo sie in Erscheinung tritt, als das Instrument der Lebenskraft. Sie wird geblasen, um Fruchtbarkeit zu erzeugen. Sie spielt eine gewichtige Rolle beim Liebeszauber. Erklingt sie bei Totenfeiern, so ist sie nicht Klageinstrument, sondern soll die Wiedergeburt fördern. Die Herstellung dieser Frühlingsflöte geschieht auf folgende Weise. Man wählt einen astfreien, dünnen Zweig der Weide, der solange geklopft wird, bis sich die Rinde leicht abschälen läßt. In diesen Rindenzylinder macht man oben in die Wand einen Aufschnitt, an dessen scharfer Kante sich der Wind schneidet. Aus dem Mark wird ein Block geschnitten und zwischen Blasende und Aufschnitt so eingesetzt, daß nur ein schmaler Spalt die eingeblasene Luft durchläßt und in einem entsprechenden Winkel gegen die Schneide führt. Neben der Frühlingsflöte findet man da und dort auch eine primitive Schalmei. Diese wird so gebaut: die bandmäßig geschnittene Rinde wird spiralförmig zusammengedreht und ergibt einen tütenförmigen Schalltrichter. Als Mundstück findet eine ganz dünne Asthülse, die oben flachgedrückt wird und auf diese Weise ein doppeltes Rohrblatt als Mundstück abgibt, Verwendung. Es ist klar, daß diese primitiven Instrumente keine großen Tonfolgen von sich geben. Meist reicht es gerade zu einer nicht ganz reinen Terz.

Als Rufinstrument für Krieg und Jagd diente das Horn. Das ursprüngliche Herstellungsmaterial, das diesem Instrument für immer den Namen gegeben hat, waren Tierhörner. Der weittragende Klang der Stierhörner machte sie für Signalzwecke besonders geeignet. Ihr Tonumfang blieb auf die Naturtöne beschränkt. Das Horn stand bei den Germanen in hohem Ansehen und sein Verlust galt als ebenso schimpflich wie der des Schwertes. In Mythologie und Sage spielt es eine große Rolle.

Rolands Horn war aus Elfenbein, daher sein Name „Olifant". „Von rotem Gold führte der Held ein herrliches Horn", lautet die Beschreibung von Siegfrieds Horn.
Eine Kombination von Tierhorn und Metallröhre war die Karnyx der Kelten. Sie wurde von den Germanen wie manches der Sitten und Gebräuche und der Sprache von den Kelten übernommen. Die Verwendung von Blasinstrumenten durch die Germanen wird uns von Dio Cassius in seiner Römischen Geschichte ausdrücklich bestätigt. „Sie bedienten sich", so erzählt er, „barbarischer Trompeten auf eine ihnen eigentümliche Weise. Durch deren Anblasen brachten sie einen furchtbaren Klang hervor, der zum Schrecken des Krieges vortefflich paßte".
Mehrere Dutzend dieser Heerhörner oder Hakentrompeten, wie sie auch noch genannt werden, sind aus Gräbern hervorgeholt worden. Die ältesten zeigen noch deutlich die Grundform. Je kunstvoller sich aber die Herstellung aus Metall gestaltete, um so mehr verwischte sich der Charakter, der sich aus der ursprünglichen Zusammensetzung ergeben hatte. Die tektonische Gestalt wechselt hinüber ins Dekorativ-Phantastische. Die Stürze nimmt die Form eines Drachenkopfes mit weit aufgerissenem Maul an. Bildliche Darstellungen solcher Instrumente finden sich auf römischen, gallischen und britannischen Münzen. Auch der Trajansbogen zeigt solche Instrumente dargestellt.
Im Jahre 1799 fand man an den Ufern des Aranyka in Ungarn im Komitat Torontal einen Schatz, der unter dem Namen „Der Goldschatz von Groß-St. Miklos" im kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird. Er besteht aus 23 goldenen Gefäßen, die mit griechischen Inschriften versehen sind. Neben diesen griechischen Inschriften finden sich teils eingeritzt, teils eingeschlagen noch germanische Runen. Die künstlerisch sehr hochstehenden Verzierungen offenbaren neben griechischem auch einen stark orientalischen Einschlag. Die häufig dargestellten geflügelten Tiere lassen unschwer den medisch-persischen Charakter erkennen. Der Volksmund bezeichnete diesen Goldschatz als den des Hunnenkönigs Attila. Daß die Gegenstände dieses Fundes die Zeit der Völkerwanderung erlebt haben, ist gewiß. Trotzdem ist eine genaue Zeitbestimmung nicht zu treffen, weil der ganze Kunststil dieses Fundes völlig eigenartig und einzigartig ist. Auch die Versuche, die Runen zu entziffern, haben noch zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt.
Was uns an diesem Goldfund am meisten interessiert, ist jener Gegenstand, den der Katalog als „trompetenförmiges Trinkhorn" bezeichnet. Dieser Gegenstand ist ohne allen Zweifel eine Hakentrompete. Die Röhre besteht aus zwei Teilen, die in stumpfem Winkel aneinandergesetzt sind. Das Mundstück ist knopfförmig und sitzt fest auf der Röhre. Das Loch ist ziemlich eng. Infolgedessen kann man mehr Töne hervorbringen, weil die Lücken zwischen den hohen übergeblasenen Tönen immer enger werden. Die Röhre geht stark konisch zu und endet in einer ziemlich weiten Stürze. Unter dem Mundstück, in der Mitte am Knie und am Schallbecher befinden sich ornamentale Verzierungen.
Die knieförmige Gestalt dieses Horns weist das Instrument eindeutig als Hakentrompete aus. Solche Instrumente sind heute noch in den Donautiefländern zu finden. Ein gleiches Horn aus Messing mit dem Monogramm W. V. 1763 besitzt das Museum der

Volkstrachten in Berlin. Es wurde als Türmerhorn gebraucht. Unter dem eigenartigen Namen „Parzelle" wurden auf deutschen Festungen bis ins 19. Jahrhundert knieförmige Hörner zu Signalzwecken verwendet. Der kriegerische Charakter ist der Hakentrompete haften geblieben.

Ein ähnliches Instrument wurde 1639 zu Tondern in Schleswig gefunden. Es war reich verziert mit Menschen- und Tierfiguren und Runen, so daß man annehmen darf, daß es als Kultgerät zum Tempel von Gallehus gehört hat.

Weitere Funde an Blasinstrumenten hat man zu verschiedenen Zeiten in den Torfstichen von Mecklenburg, Südschweden und Norwegen gemacht. Die gefundenen, bronzenen, gewundenen Trompeten haben sich im Moorwasser recht gut erhalten. Sie sind uns bekannt unter der dänischen Bezeichnung lur, Mehrzahl lurer. Ihr heroischer Klang rief die Götter zur Feier und die Kämpfer zur Schlacht. Die Luren haben die Gestalt eines edelgeschwungenen S, dessen beide Bögen in verschiedenen Ebenen gedreht sind. Charakteristisch für diese Instrumente ist der an der Schallöffnung angebrachte mit Buckeln verzierte Kragen. Wie den Hakentrompeten liegt auch den Luren eine Naturform zugrunde. Die beträchtliche Größe, die verschieden wendige S-Form, sowie die paarweise Herstellung deuten darauf hin, daß sie dem Mammutzahn nachgemacht worden sind. Nach dem allmählichen Verschwinden dieses Tieres wurde das Instrument dann aus Metall hergestellt. Haften geblieben ist ihm die gegensinnige Biegung der Schallröhre und die paarweise Herstellung. Es wäre jedoch abwegig, wollte man aus dem paarweisen Vorkommen der Luren auf eine mehrstimmige Musik der alten Germanen schließen. Diese hat sich erst im 9. und 10. nachchristlichen Jahrhundert herausgebildet.

Die Gußtechnik der Luren, von denen wir heute nicht weniger als 53 aus germanischem Fundgebiet besitzen, ist von einer solchen Vollkommenheit, daß wir sie nicht mehr nachmachen können. Diese Tatsache beweist, wie irrig jene Behauptung von der Barbarei der Germanen ist. Diese Hochleistung der Schweißtechnik ist nicht etwa ein Einzelfall. Die Räder des Stader Wagens z. B. sind nach derselben Technik gearbeitet. Da die Röhrenwände der Luren nur 1 mm dick gegossen und außerdem die einzelnen Rohrstücke ineinander geschweißt sind, mußte der Hersteller nicht nur die Legierung, sondern auch deren Schmelzpunkt genau kennen. Aber neben dieser Schweißtechnik waren noch Kenntnisse der Musiktheorie erforderlich; denn die paarweise gefundenen Luren sind im Gleichklang aufeinander abgestimmt. Diese Abstimmung kann aber nur der erzielen, der die akustischen Gesetze kennt, der die Länge der schwingenden Luftsäule zu errechnen vermag. Man kann daraus schließen, daß eine Zunft der Lurengießer bestand, die ihre technischen Kenntnisse unter sich als Berufsgeheimnis weitergaben.

Aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert haben wir Kunde, daß sich unsere Vorfahren bei ihren Liedvorträgen auch gewisser Saiteninstrumente bedienten. Diodor von Sizilien, der zur Zeit von Cäsar und Augustus lebte, berichtet im 5. Buch seiner bibliotheca historica, daß es bei den Kelten und Germanen Liederdichter gab, die sie Barden nannten. „Diese singen zu lyraähnlichen Instrumenten, dem einen zum Lobe, dem anderen zum Spott", ist bei ihm zu lesen. Von Ammianus Marcellinus erfahren

wir im 15. Buch seiner Geschichte, etwa 400 Jahre später geschrieben: „Die Barden pflegten die tapferen Taten edler Männer in heroischen Versen mit süßen Weisen der Lyra zu besingen."

Neben diesen literarischen Quellen, die uns Kunde von Saiteninstrumenten bringen, haben wir auch noch bildliche Zeugnisse. Im naturhistorischen Museum zu Wien befinden sich die Funde aus den Grabhügeln von Marz bei Oedenburg in Ungarn. Es sind vor allem Vasen, die der Hallstadt-Periode angehören. Die Entstehung dieser Gegenstände wird in die Zeit um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrtausends gelegt. Dieser und andere Funde legten eine mitteleuropäische Kultur der vorgeschichtlichen Zeit frei, deren Bedeutung keineswegs zu unterschätzen ist. Die keltischen und germanischen Volksstämme, die ihr angehörten, hatten eine eigenartige, hochstehende Kultur, die man nicht übersehen kann. Die Vasen von Marz sind braunschwarz lasiert. In die Lasur sind Menschengestalten eingeritzt. Die Form ist einfach und primitiv. Zwei konzentrische Kreise bilden den Kopf, ein Dreieck stellt den Leib dar. Eine dieser Menschengestalten fordert unsere besondere Aufmerksamkeit; denn sie hält in ihren Händen eine Leier. Aus dem Schallkörper ragen rechts und links Jocharme hervor, die oben durch eine Querstange verbunden sind. Von dem Querholz über den Schallkörper laufen vier Saiten. Diese Vasenfigur ist wohl die älteste bildliche Darstellung eines Musikinstrumentes aus germanischen Landen. Ihrem Alter nach kann sie sich getrost mit den ältesten der altgriechischen Darstellungen messen.

Aus der Zeit von Julius Cäsar stammen Münzen, auf denen ähnliche Instrumente geprägt sind. Man hat sie in der Auvergne und in der Bretagne gefunden. Auch hier zeigt sich uns wieder ein Schallkörper mit zwei Jocharmen, jedoch ist die Saitenzahl auf drei verringert.

Überreste einer Leier wurden 1846 in einem Kriegergrab in Oberflacht bei Tuttlingen im württembergischen Schwarzwald gefunden. Dieser Fund ist vor dem Weltkrieg durch einen zweiten in derselben Gegend ergänzt worden. In einem Kriegergrab des benachbarten Lupfenburg fand man das Skelett eines Mannes, in dessen Armen ein vollständig erhaltenes Exemplar einer Lyra lag. Dieses Instrument ist in das Schrifttum der Musikwissenschaft unter dem Namen „Alemannenleier" eingegangen. Diese alemannische Leier war mit Steg und Saitenhalter versehen. Im Joch befinden sich sechs Schrauben, folglich war sie mit sechs Saiten bezogen gewesen. Die beiden Holzzapfen, die jeweils links und rechts außen im Jocharm sitzen, dienten als Halter für das Band, mit welchem die Alemannenleier um den Hals getragen worden ist. Nach der Ansicht der Archäologen stammen die beiden Funde aus der Zeit zwischen dem 4.—7. Jahrhundert *).

Der St. Blasier Abt Gerbert fand in einer aus Deutschland stammenden Handschrift, die bei dem großen Brand des Klosters verloren ging, die Abbildung der sogenannten Cythara teutonica. Man sieht auf diesem Bild nicht mehr die Leier in ihrer ursprünglichen Gestalt. Die beiden Jocharme, die bei den älteren Instrumenten auseinander-

*) Hortense Panum: Harfe und Lyra im alten Nord-Europa. Sammelbände der IMG. VII. Jhrg. 1905/06.

streben, sind nun gegeneinandergeneigt und oben zu einem geschlossenem Rahmen zusammengezogen. Die Saitenzahl ist jetzt auf sieben gestiegen. Daneben zeigt dieses Manuskript noch einen ähnlichen fünfsaitigen Typus. Diese Rundleier, wie man das Instrument nennt, bleibt nun der ständige Lyrentypus bis ins Mittelalter. Im späten Mittelalter stirbt diese Form aus, hält sich jedoch in Wales bis ins 18. Jahrhundert und ist indessen in Finnland und Estland noch heute anzutreffen. Der alte deutsche Name für die Leier ist Rotta.

Allen germanischen Stämmen ist das Wort Harfe gemeinsam. Davon abgeleitet als Zeitwort: harpfen, herpfen und harfen in der Bedeutung „auf einem Saitenspiel spielen". Der Harfner ist schlechtweg der Spielmann. Das Wort Harfe war also zunächst ein ganz allgemeiner Begriff und bedeutete lediglich ein Saiteninstrument, dessen Saiten geharpfet, d. h. gezupft wurden. In der Literatur begegnet uns das Wort zuerst in einem lateinischen Gedicht von Fortunatus. Es ist da von einer „barbarischen Harfe" die Rede. Eine Beschreibung gibt uns der Dichter nicht. Nur soviel geht aus dem Gedicht hervor, daß Fortunatus die Harfe als den Barbaren eigentümlich ansieht. Einen älteren Bericht über den Gebrauch von Saiteninstrumenren überliefert uns Jordanus, „daß die mächtigen Taten der Vorfahren an den Höfen der gotischen Könige zur Cythara besungen wurden".

Prokop erzählt von dem Wandalenkönig Gelimer, „daß er, eingeschlossen in der numidischen Bergfestung Pappua, den belagernden Heerführer Belisar um dreierlei bat: um ein Brot, seinen Hunger zu stillen, einen Schwamm, seine rotgeweinten Augen zu baden, und um ein Saitenspiel, damit einen selbstverfaßten Gesang zu begleiten".

Was für Instrumente die Saitenspiele waren, läßt sich nicht immer mit Bestimmtheit sagen. Da das Wort Harfe indessen das einzige ist, das in den ältesten germanischen Schriften vorkommt, so ist anzunehmen, daß Wandalen und Goten ihre Saitenspiele so benannt haben. Fest steht jedoch, daß das Instrument der Begleitung der Gesänge diente. Es ist jedoch falsch, anzunehmen, daß die Begleitung ein mehrstimmiges akkordisches Spiel gewesen wäre. Weiterhin steht fest, daß es nicht nur von Fachmusikern gespielt wurde. Es findet sich auch in den Händen der Könige. Die Harfe war also im Gegensatz zu den Blasinstrumenten, von denen wir sprachen, das Privatmusikinstrument der Germanen.

Die Angelsachsen haben neben dem Wort hearp auch noch die dichterische Bezeichnung gleò-béam, das ist Freudenbaum oder Musikbaum. So wird die Harfe im Beowulfslied genannt. Der Harfner feiert die Helden, spornt die Krieger an, singt das Lob Gottes und beklagt die Vergänglichkeit. Hier klingen bereits christliche Gedankengänge mit herein.

In Bedas lateinischer Kirchengeschichte, im 7. Jahrhundert verfaßt, lesen wir, daß das Saitenspiel bei den Gelagen der Angelsachsen von Hand zu Hand ging, so daß alle anwesenden Gäste ein Lied zu seinen Klängen singen mußten. Es galt für denjenigen als eine Schande, der nicht mitmachen konnte. Jeder Angelsachse, der Anspruch auf eine gediegene Bildung erhob, mußte die Harfe zu schlagen wissen und im Besitz einer solchen sein. Welche Bedeutung diesem Instrument beigemessen wurde, geht auch daraus hervor, daß kein Gläubiger es mit Beschlag belegen durfte.

Die Edda erzählt von König Gunnar, daß er in der Schlangengrube harft. Obwohl er mit den Füßen das Instrument schlagen muß, weil ihm die Hände gebunden sind, ist sein Spiel weithin hörbar.
Nach der Völsungasaga sendet Gudrun an Gunnar eine Harfe, mit deren Klangzauber er alle Schlangen einzuschläfern vermag. Allein bei Atlis Mutter gelingt es ihm nicht, und diese beißt ihn dann auch ins Herz.
Im germanischen Norden mußte die Jugend der Vornehmen des Stammes neben Schwimmen, Skilaufen und Bogenschießen Skaldenschaft und Harfenspiel erlernen. Der Kreuzfahrer Ragnald (12. Jahrhundert) rühmt sich noch der Beherrschung von neun Künsten: Brettspiel, Runen, Bücherlesen, Schmieden, Skilaufen, Schießen, Rudern, Harfenspiel und Skaldenschaft.
Eine nordische Sage des 14. Jahrhunderts zeigt uns noch die magische Kraft der Musik. Der Sagenheld Bose reist zu seiner königlichen Schwester, um an ihrer Hochzeitsfeier teilzunehmen. Im Harfenraum hat er die weißen, goldbestickten Handschuhe, die er zum Spiel seiner wirkungsvollsten Stücke anziehen wird. Die Titel der Musikstücke sind: Gygeslager = der Riesin Harfenschlag, Drombuddas = das Prahlstück, Hyarrandahljod = das Lied der Hyarrandah und Faldaflikir = der Haubenräuber. Beim Einstimmen der Harfe beginnen die Teller und Messer zu tanzen, die Zuhörer springen von ihren Sitzen und tanzen ebenfalls. Das zweitemal spielt Bose so laut, daß es durch die ganzen Hallen dröhnt. Alle, außer der Braut, dem Bräutigam und dem König, erheben sich und bewegen sich rings um die Halle herum. Als dies eine gute Zeit gedauert hat, fragt der König, ob er noch mehr Weisen kenne. Bose bejaht, wünscht aber, daß die Leute sich erst ein wenig ausruhen. Bei Faldaflikir fliegen dann den Frauen die Kopftücher fort und bewegen sich um die Dachbalken. Männer und Frauen springen auf, denn keiner kann sich mehr ruhig auf seinem Platze halten. Das magisch Berückende des Harfenspiels wird heute noch in den nordischen Volksliedern stark hervorgehoben und betont.
Der kurze Einblick, den wir in die musikalische Vorgeschichte unserer Väter getan haben, zeigt, daß schon in der Frühzeit der Grundstein einer Musikkultur gelegt worden ist, der später nicht nur den Deutschen, sondern auch der gesamten Kulturwelt die schönsten Früchte an musikalischen Kunstwerken geschenkt hat.

Heinrich Schütz

Von Martin Fischer-Berlin

Jedermann weiß, daß 1618 bis 1648 in Deutschland der Dreißigjährige Krieg gewütet und namenloses Elend verursacht hat. Soll das eine Zeit sein, unsterbliche Kunstwerke zu schaffen, eine Zeit, in der ein Großer der Kunst der Welt Werke schenkt, die sie bis heute nicht ausgeschöpft hat? Heinrich Schütz war nicht der einzige, der dennoch arbeitete und schuf, obgleich das Ende aller menschlichen Ordnung und Glückseligkeit gekommen zu sein schien. Ein ganzer Stand hat eine ganze Kunst durch die elendeste

Zeit hindurchgerettet, weil er in dem **Dennoch** des Glaubens lebte: Dennoch bleibe ich stets an Dir, ob mir gleich Leib und Seele verschmachtet, so bist Du doch, Gott meines Herzens Trost und mein Teil.

Kirchenmusik war **die** Musik bis zu J. S. Bachs Zeiten hin. Schützens Lebenszeit ist gerade die einer vollkommenen sozialen Umstellung dieser Musik in Schaffen und Ausüben. Von den verarmten Fürstenhöfen, deren berühmte Hofkapellen immer mehr veröden, wendet sie sich zu den Kantoreien der städtischen Schulen und Kirchen. Aus den Hofkapellmeistern, einst Stolz und Zier der Höfe, werden schlichte Kantoren und Schulmeister. Damit erleidet die Kirchenmusik nicht nur Wandel und Beschränkung der äußeren Mittel, sondern sie wandelt zugleich auch ihre Ausdrucksweise. Denn wahre Musik spricht immer Muttersprache, schöpft Ausdrucksmittel und -weise aus dem musikalischen Lebensraum, dem sie entspringt. Aber **Kirchenmusik** blieb sie, ihr Wesen wandelte sich nicht, immer sang sie lobend und mahnend die Botschaft vom Heiland der Welt aus dem Vollton eines gottseligen Herzens. Und mit dieser unvergänglichen Botschaft erhielt sie sich die unversiegbare Kraft zu singen, wenn auch die Welt zerfallen mochte: Tobe, Welt, und springe, ich steh hier und singe in gar sichrer Ruh. So standen die Kirchenmusiker des 17. Jahrhunderts, so stand Heinrich Schütz in der Welt voller Drangsal und Not und schuf und schuf, solange ihm Gott die Kraft erhielt.

Es war in aller Armut keine arme Zeit, in der Schütz lebte. Mit dem Wort von den drei großen S pflegt man Schütz in den Umkreis der zeitgenössischen Musiker zu stellen. Im Dreigestirn mit dem Hallenser Organisten Samuel Scheidt und dem ersten großen Thomaskantor zu Leipzig, Johann Hermann Schein, bildet Schütz den Gipfelstern, der die Pyramide der mittleren und kleineren Meister dreier Generationen krönt. Denn drei Generationen hat der langlebige Meister kommen und gehen sehen, von ihnen lernend oder sie als Lehrer und Vorbild beeinflussend. Um 1600 lebte in Nürnberg Hans Leo Haßler und genoß die Wertschätzung aller Deutschen. Die singende Jugend ergötzt sich jetzt wieder an seinen weltlichen Madrigalen und Liedlein, die Volksgut waren und wieder werden. Mancher hat wohl den Satz „Innsbruck, ich muß dich lassen" mit seiner edlen Traurigkeit des Scheidenmüssens im Ohr. Als Setzer der Choräle der Reformation aber hat Haßler Geist lebendigen Glaubens in vollendete Kunst gefaßt, so daß hier immer noch Schätze der Auswertung harren. In Wolfenbüttel um dieselbe Zeit schrieb Michael Praetorius sein dreibändiges musikwissenschaftliches Werk, alle Gebiete der Tonkunst erschöpfend. Auch dies ist kein totes Buch von nur geschichtlichem Wert; lebendige Anregung ging vor einem Jahrzehnt von ihm auf den neuzeitlichen Orgelbau aus, als man die Praetoriusorgel in Freiburg nach den Angaben dieses Werkes baute. Unsere junge Orgelkunst will und muß weg von der Wucht der Klangmassen, wie sie die letzten Romantiker liebten; denn bei den Nachfahren wird aus Wucht allzuleicht Wust, aus Fülle allzuschnell Schwulst. Wenn sie nun in den neuen Orgeln Instrumente findet, die mit der Helligkeit und Durchsichtigkeit ihres Klanges ihrem Bestreben nach Klarheit der Linie entgegenkommen, so dankt sie es auch Michael Praetorius, der mit wissenschaftlichem Eifer alle Angaben

gesammelt und bewahrt hat, die wir brauchen, um uns von den Orgeln seiner Zeit, deren keine die Jahrhunderte überdauert hat, ein deutliches Bild zu machen. Aber Praetorius ist auch ein schaffender Musiker von großen Graden gewesen, wenn auch weithin kaum mehr als der liebliche Satz des Liedes: „Es ist ein Ros' entsprungen" bekannt ist. — Die Leuchten der mittleren Generation sind jene Scheidt und Schein gewesen, ersterer wird durch die neuen Orgeln, letzterer durch die Hausmusikbewegung unserer Zeit wieder näher gebracht werden, denn beide haben Wertvolles zu sagen. — Die jüngere Generation endlich ist die der Schüler Schützens, die die Werte seiner Kunst schaffend und lehrend bei der Bildung des neuen, auf Bach hinzielenden Stils gewichtig zur Geltung brachten. Christoph Bernhard lehrte die Satzkunst Schützens; Andreas Hammerschmidt pflegte die vielstimmige Motettenkunst, als der affektvolle Sologesang schon allenthalben Raum gewann. Hier ist die Brücke von Schützens großer Chormusik zu den großen Chören, die in Bachs Kantaten, Passionen und Messen gleich riesigen Ecksteinen das feingliedrige Werk der Arien und Duette umrahmen.

*

Dies etwa ist die musikalische Welt, die Schützens Lebenszeit umspannt. Heinrich Schütz ist am 8. Oktober 1585 in Köstritz an der Elster geboren. Sein Vater Christoph bewirtschaftete dort das Gasthaus „Zum goldenen Kranich", das ihm seine Eltern gekauft hatten. Diese, Albrecht und Anna Schütz, saßen in Weißenfels im Stammhaus der Familie, dem Gasthof „Zum Schützen". Christoph Schütz kehrte nach dem Tode seines Vaters dorthin zurück und lebte noch an die vierzig Jahre. Die Familie war recht wohlhabend, auch Heinrich Schütz hat Zeit seines Lebens zum Zusetzen gehabt. Christoph Schütz brachte es sogar zum Bürgermeister seines Ortes. Im vorgerückten Alter und verwitwet wünschte auch Heinrich Schütz nach Weißenfels zurückzukehren und seinen Haushalt mit dem der Schwester zu vereinigen, der Ersparnis halber, wohl auch um der Not der Einsamkeit willen. Er kam jedoch aus dem Dienst in Dresden nicht fort.

Sieben Geschwister hatte Heinrich Schütz, aber lange blieb er nicht in ihrem Kreise. 1651 gibt er dem Kurfürsten zu Sachsen in einem Briefe seine Lebensbeschreibung, in der er berichtet, daß er „so bald im dreyzehenden Jahre seines alters aus seiner Seeligen Eltern Hause zu Weißenfels gekommen sei, auch von selbiger Zeit an sich allzeit in der frembde auffgehalten und anfänglich in Herrn Landgraff Moritzen Hoffcapell zu Cassel etliche jahr für (als) einen Capellknaben aufgewartet (gedient) habe". Die Fürsten zogen damals Knaben mit schöner Stimme und musikalischer Begabung von allenthalben her in ihre Hofkapellen, womit sie dann nicht nur die Sorge für die musikalische Ausbildung der Knaben übernahmen, sondern ihnen auch eine gute schulische Erziehung zuteil werden ließen. So ist auch Schütz „nebenst der Musik zur Schulen und erlernung der Lateinischen und anderer sprachen zugleich gehalten und erzogen worden". Die meisten Musiker jener Zeit kamen auf diese Weise schon sehr früh in ihren Beruf, sehr zu ihrem Nutzen nicht nur, was die Allgemeinbildung betrifft, sondern auch hinsichtlich des musikalischen Könnens, denn die Erfahrung langjährigen Dienstes von der Pike auf ist durch kein Studium zu ersetzen.

So glatt aber ging Heinrich Schützens Weg zur Musik noch nicht. „Dieweil meiner Seeligen Eltern Wille niemals war, das(s) heute oder morgen Ich gar Profession (einen Beruf) von der Music machen solte, habe auf dero gutachten Ich mich, nach dem ich (beim Stimmwechsel) meine Discant(Sopran)stimme verlohren (hatte), auf die Universitet Marpurgk begeben, In willens (in der Absicht), meine außer der Music anderweit ziemlicher maßen angefangene Studia dortselbst fortzustellen (fortzuführen), eine gewisse Profession (einen sicheren Beruf) mir zu erwehlen und dermaleins (später) einen Ehrlichen Gradum (eine würdige Stellung) darinnen zu erlangen." Es sollte also auf den Juristen zugehen, denn ein mittelmäßiger Musikant stand auch damals bei ehrenfesten Bürgern, wie sie Schützens Eltern waren, nicht in allzu hohem Ansehen.

„Es wurde aber solcher mein fürsatz, sonder zweiffel aus schickung Gottes, mir bald verücket (umgestoßen), indem nemblich Herr Landgraff Moritz einsten (eines Tages) nach Marpurgk kam und nachfolgenden Vorschlag mir thun lies: Weil dero (dieser) Zeit in Italia zwar ein hochberühmbter aber doch zimlich alter Musicus und Componist noch am leben were, so sollte Ich nicht verabseumen, denselbigen auch zu hören und etwas von Ihm zu ergreiffen (lernen)." Der Fürst ließ „zu Vollestreckung solcher (dieser) Reise mir zugleich ein Stipendium von 200 Thalern jährlich anpraesentiren (anbieten)". Diesen Vorschlag nahm Schütz „als ein junger und die Weld zu durchsehen auch begieriger Mensch" dankbar an und zog 1609 „gleichsamb wider (gegen) seiner Eltern Willen" nach Venedig zu Johann Gabrieli.

Damit kam Schütz zu dem ersten Musiker seiner Zeit in die Lehre. Giovanni Gabrieli war das Haupt der sogenannten Venetianischen Schule. Diese musikalische Richtung führte der alten, im wesentlichen auf Linienkunst eingerichteten Musik das Kunstmittel des mit- und gegeneinander Musizierens mehrerer Sing- und Spielchöre zu. Ursprünglich wohl durch das Vorhandensein zweier Orgeln und Choremporen in der Markuskirche zu Venedig angeregt, hatte die neuartige Anlage der Kompositionen auch strukturelle Veränderungen zur Folge. Ein solches Wechselspiel der Klangkörper, wie es sich in der Venetianischen Schule allmählich entwickelte, ist nicht imstande, die Feinheit verflochtenen Linienwerks zu gebührender Darstellung zu bringen. Es verlangt eine auch in den Einzelgliedern aufs Ganze, auf massives Zusammenwirken eingestellte Setzweise. Darum brachte die Venetianische Schule einen großen Aufschwung der Harmonik, der auf die Folge der Zusammenklänge abgestellten Setzweise. Klangprächtiges bewegtes Spiel der Massen trat an die Stelle des feingliedrigen Gewebes individueller Linien.

Daneben pflegten die Venetianer die alte Linienkunst weiter, deren Ausdruckskraft in Linie und Zusammenklang sie wesentlich verschärften. Es war besonders das Madrigal, eine Form geselligen Musizierens, an dem die Meister dieser Richtung ihre Kunst erprobten und fortbildeten. Um einen Tisch gesellt stimmten die Singenden das Madrigal an, ein jeder bestrebt, in seiner Stimme die ganz am Text entzündete Empfindung auszudrücken, jedoch so, daß ein gemeinschaftliches, geselliges Vergnügen aller entstand. Daher war gerade diese Kunstform geeignet in gleicher Weise die Aus-

druckskraft der einzelnen Linie wie des gesamten Stimmkomplexes auszubilden. An ihr hat sich denn auch Schütz zuerst versucht, aber er mußte bald die Erfahrung machen, daß er noch einen „ungegründeten schlechten anfang" hatte, so daß es ihn „fast sehr gereuet", daß er nicht bei seinen schon ziemlich vorgeschrittenen wissenschaftlichen Studien geblieben war. Aber er machte sich an das „Studium Musicos alleine mit allem möglichsten grösten fleis", so daß er dann „mit Gottlicher hülffe nach dreyer jahren sein Erstes Musicalisches Werchlein, Madrigale in Italianischer sprachen, mit sonderbahrem (besonderem) lobe der damahls fürnembsten Musicorum (Musiker) zu Venedig" herausgeben konnte. Von seinem Lehrer „Johann Gabriel und andern fürnembsten Musiciis vermahnt und angefrischt (angespornt), bei dem Studio Musices (Musikstudium) zu verharren", entschloß sich Schütz, noch ein Jahr auf Kosten seiner Eltern in Venedig zu verweilen. Sein Lehrer schätzte ihn so, daß sich Schütz rühmen konnte, bei dessen Tode von ihm einen Ring „zu seinem guten Andencken" vermacht erhalten zu haben.

Als er aber 1613 nach Deutschland zurückkehrte, fand Schütz seine Eltern noch immer nicht umgestimmt. Er mußte sich entschließen, die juristischen Studien wieder aufzunehmen und die Musik „gleichsamb verborgen zu halten", bis er sich mit einer „würdigen arbeit würde hervorthun können". Doch wieder griff sein Gönner, Landgraf Moritz, ein, und machte ihn zu seinem Hoforganisten. Bald wurde auch der Kurfürst zu Sachsen auf Schütz aufmerksam. 1614 rief er ihn nach Dresden, um ihm schon 1615 die Leitung der Hofkapelle zu übertragen. Damit war nun über Schützens Lebensberuf endgültig entschieden und ihm auch gleich der Arbeitsplatz fürs Leben angewiesen. Denn dieser hochberühmten Kapelle, worunter damals vor allem ein Chor aus Knaben- und Männerstimmen aber auch eine genügende Anzahl von Instrumentisten verstanden wurden, hat er fast bis an sein Ende vorgestanden. Erst 1656 wurde er vom regelmäßigen Dienst befreit, solange hat er in unerschütterlicher Treue seinem Kurfürsten gedient in Glanz und Ruhm, aber auch in Not und Verfall und kümmerlich mühsamen Wiederaufbau.

Die ersten Jahre seiner Dresdener Tätigkeit waren Schützens glücklichste. An seinem Hochzeitstage, dem 1. Juni 1619, ließ er sein erstes deutsches Werk, die „Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Konzerten" hinausgehen. Das war eine „würdige arbeit", wie sie Schütz geplant hatte, und sie bezeugte nun nicht mehr nur seine Eignung zum musikalischen Beruf, sondern stellte ihn vielmehr sogleich unter die großen Meister seiner Kunst. In diesem Werk, das sechsundzwanzig mehrchörige Kompositionen enthält, verwendet Schütz alles, was er bei Gabrieli gelernt hat. Den vollbesetzten Chören, sogenannten Kapellen, die „zum starken Gethön und zur Pracht eingeführt werden", treten die mit Einzelstimmen besetzten „Cori Favoriti" gegenüber, „welche der Capellmeister an meisten favorisieren und auffs beste und lieblichste anstellen", d. h. mit besonderer Liebe einstudieren und ausarbeiten soll. Beide Chöre sollen auch getrennt aufgestellt werden, und wenn sich zwei Kapellen mit ihren Favoritchören gegenübertreten, so sollen sie kreuzweis aufgestellt werden. Wenn nun gar die Kapellchöre noch mit Instrumenten verstärkt werden, so kann man sich wohl

eine Wirkung vorstellen, wie sie Michael Praetorius einmal schildert: daß die ganze Kirche nur so geknittert hätte von Geigen, Zupfen und Blasen.

Bis 1625 währte die glückliche Zeit, glücklich in einer harmonischen, mit zwei Mädelchen gesegneten Ehe, glücklich in immer steigender künstlerischer Anerkennung auch auf Reisen zu anderen Höfen, mit denen wichtige und dauerhafte Verbindungen angeknüpft werden, glücklich endlich im Wurf der großen Werke, die 1623 und 1625 in die Welt hinausgehen. Die „Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi" ist als Erstwerk in der Reihe biblischer Historien, die Schütz später folgen ließ, eine ganz große Leistung. Wie Schütz liturgisches Herkommen mit den letzten musikalischen Errungenschaften seiner Zeit zu verschmelzen weiß, und wie er diesem Gebilde dann den heißen Lebensatem eines zu innerst beteiligten Herzens einzuhauchen versteht, das macht dies Werk zu d e m musikalischen Zeugnis des Heilswunders der Auferstehung Christi. Hier geschieht etwas über die Maßen Heiliges und Wunderbares, aber hier geschieht etwas, das mich persönlichst angeht, das auch für mein Leben und meine Seligkeit entscheidend ist: diese Seelenhaltung Schützens spricht zwingend aus seinem Werk, zwingend auch für den heutigen Hörer, wenn immer er seines Herzens Sehnsucht nicht ganz ertötet hat.

Im Jahre 1625 kam Schützens drittes großes Werk heraus, die Cantiones sacrae. Diese vierstimmigen geistlichen Gesänge verwerten alle Satz- und Ausdruckskunst, die Schütz am italienischen Madrigal gelernt hat, auf die Darstellung geistlicher Texte. Diese Texte sind zwar lateinisch — Luther hatte aus jugenderzieherischen Gründen die Beibehaltung lateinischer Gesänge in der Kirche durchaus zugestimmt —, sie wurden aber schon zu Schützens Zeiten auch in deutscher Übersetzung gesungen. Die Verbindung von Wort und Ton ist bei Schütz eine ganz enge, so daß die Unterlegung der Übersetzung äußerste Anschmiegsamkeit verlangt. Wo es schon solche Übertragungen gibt, gewinnt die geistliche Musik einen großen Schatz in ihnen.

Mit dem Tode seiner Gattin am 6. September 1625 begann die Reihe der Schicksalsschläge, die Schütz immer mehr vereinsamen machten. 1630 starb Schützens Vater, die Mutter folgte 1635, 1637 ein Bruder. Im Jahre darauf verlor Schütz seine jüngste Tochter, und die ältere blieb ihm auch nur bis 1655, seit 1648 nach Leipzig verheiratet, erhalten. Es ist bezeichnend für Schütz, wie er dies Leid trägt: es führt ihn zu seinem Gotte, zu Gottes Wort und zur Musik, die ihm geschenkt ist, dies Wort singend weiterzusagen. In der Widmung der 1628 erschienenen Weisen und Sätze für die Umdichtungen der Psalmen zu deutschen Kirchenliedern durch Cornelius Becker schreibt Schütz: „So hat es Gott dem Allmechtigen nach seinem alleine weisen Rath und gnedigen Willen gefallen, durch sonderliches Haus Creutz (häusliches Leid) und durch den unverhofften Todesfall meines lieben Weibes mir dies Psalter Büchlein gleichsam in die Hände zu geben. Dahero ich dann ohne fernere erinnerung bei mir selbsten (d. h. ohne weiteres innerliches Widerstreben — Schütz plante ursprünglich ein anderes Werk —) an diese Arbeit als eine Trösterin meiner Traurigkeit allerwilligst gegangen bin und endlichen dieses Wercklein durch Gottes hülffe verfertiget habe."

Unangefochten, ja um so ernstlicher an seine Lebensaufgabe verwiesen, strebte Schütz weiterer Vervollkommnungen seiner Kunst nach. Als er von dem Heraufkommen eines neuen Musikstils in Italien durch Claudio Monteverdi hörte, erbat er sich in dringlichsten Worten Urlaub. „Wenn die Jenigen, welche ihre zeitlichen güter gerne erweitern wollen", so schreibt er 1628 an den Kurfürsten, „bey Euer Churfürstl. Durchlaucht sich manchmal fleißig bemühen thun (d. h. den Kurfürsten zu ihrem Vorteil ausnutzen), warumb sollte nicht auch um dasjenige, was zu fortsetzung meiner erlerneten freyen Kunst mir dinlichen (dienlich) ist, Ich mich mehr als einmahl untterthenigst bewerben." Ja, Schütz erklärt, daß eine Ablehnung seiner Bitte sein „gemüht keines weges befriedigen, sondern seine wohldisponierte (wohlerwogenen) gedanken nur perturbieren (stören)", nicht aber aufheben würden.

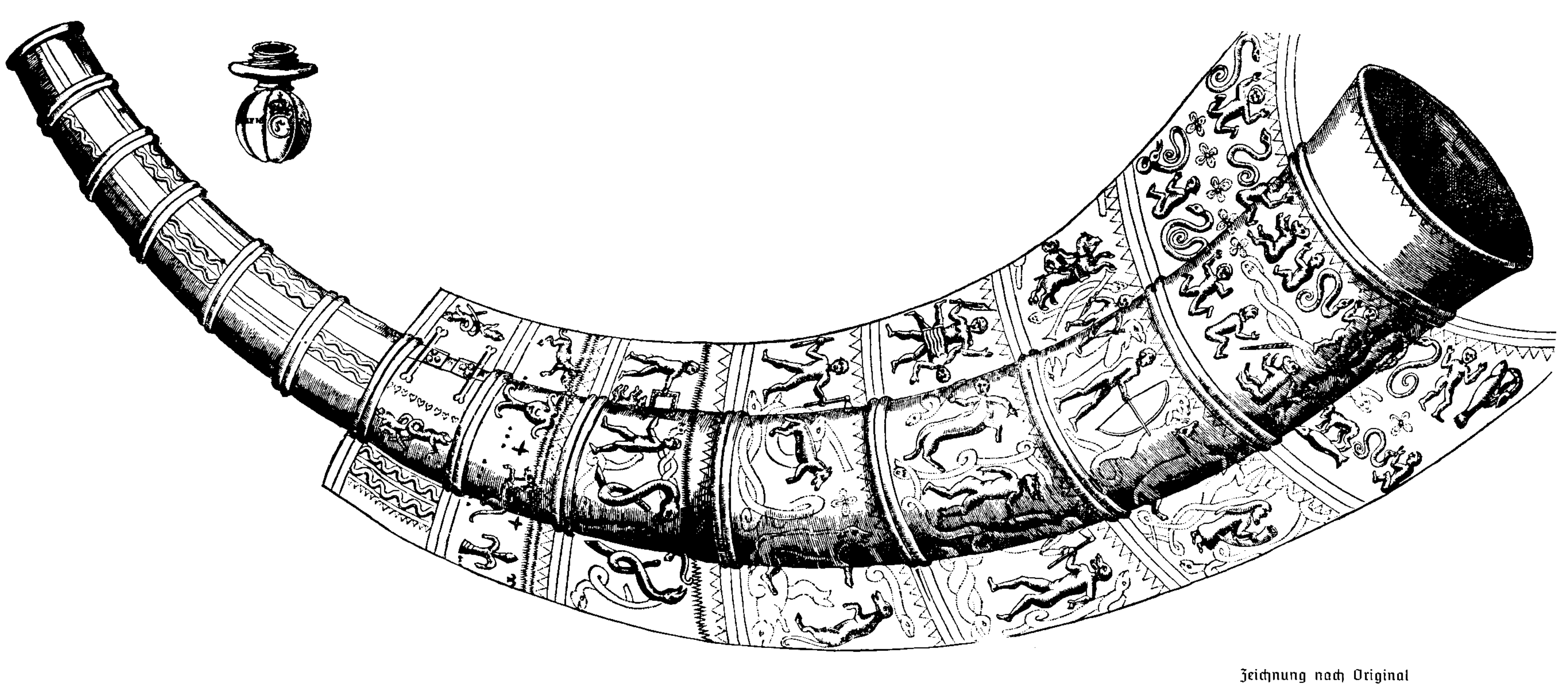
In Claudio Monteverdi, dessen Schaffen wichtigst auf dem Gebiete der Oper lag, fand die Monodie ihren Höhepunkt und auch bereits ihre Bändigung. Das in der Gemeinschaftsform des Madrigals noch durch die Mehrstimmigkeit gebundene Bestreben nach lebendigstem Textausdruck in der einzelnen Singstimme hatte sich in der Monodie befreit. Die Wiederbesinnung der Renaissance auf das klassische Altertum hatte in einem Kreis von Florentiner Künstlern den Wunsch nach Wiederbelebung der antiken Tragödie erweckt. In einer unvollkommenen und irrigen Erkenntnis vom Wesen des antiken Sprechgesanges befangen, entwickelten sie aus vorhandenen musikalischen Ansätzen den monodischen Gesangsstil und fanden so zwar nicht die antike Tragödie, aber erfanden die Oper, das Dramma per musica, das musikalische Drama. Nuove musiche, neue Musik nannten sie stolz und mit Recht den neuen Stil. Eine Stimme sang den Text, dessen Ausdruck sie sich, zunächst unter Hintansetzung aller herkömmlichen musikalischen Forderungen, ganz hingab, ängstlich bemüht, gleichsam musikalisch sprechend, jede Regung des Empfindens in Tönen nachzuzeichnen. Die musikalische Stützung der Singstimme geschah in einfachster Weise durch Akkorde, die in einem bezifferten Baß, dem Basso continuo, deutsch: Generalbaß, angedeutet wurden. Hier kam dem neuen Stil die in der venetianischen mehrchörigen Kompositionsweise entwickelte Harmonik zu Hilfe, denn die alte Kunst der verwobenen Linien hatte den vertikalen Zusammenklang im wesentlichen nicht als selbständigen Kunstfaktor, sondern mehr als Resultat des Zusammentretens und Zusammentreffens horizontaler Linien gewertet.

An diesen, von Caccini 1602 programmatisch verkündeten und vorgestellten, in seinen ursprünglichen Absichten aber mehr literarisch als musikalisch bestimmten Stil ging Monteverdi nun als ein Vollmusiker heran. So gelangen ihm nicht nur in den reinen Monodieen die genialsten Würfe ausdrückenden Singens, sondern er führte der Oper, der hauptsächlichsten Pflegestätte des neuen Stils, auch die andern musikalischen Kunstmittel des mehrstimmigen Singens und des Instrumentalspiels zu. Am Madrigal geschult, formte er die monodische Gesangslinie musikalisch wieder so weit durch, daß sie dem Zusammentreten zur Mehrstimmigkeit nicht mehr widerstand. Die Kunst des Madrigals, mit der sie sich nun wieder berührte, half dazu, daß sie dabei an Ausdruckskraft nicht verlor.



Heinrich Schütz

Bildarchiv: Die Musik



Zeichnung nach Original

Altgermanisches goldenes Horn, gefunden 1639 zu Gallehus bei Tondern

(Links oben das abschraubbare Verschlußstück der Barockzeit, um das Signalinstrument als Trinkgefäß benutzen zu können. Die reiche Ausschmückung mit Jagdszenen usw. ist im Aufriß gezeigt)

Schütz war 1628 bis 1629 in Italien bei Monteverdi, wenn auch nicht mehr wie einst bei Gabrieli als Schüler, sondern als ein Meister, der Leistungen und Fortschritte der Fachgenossen studiert und prüft, was dem Werke, das er sich vorgesetzt hat, dienlich sein kann. Was Schütz auf seiner zweiten Italienreise für seine Kunst gewonnen hat, legte er in den Symphoniae sacrae nieder, deren ersten Teil er noch in Venedig 1629 in Druck gehen ließ.

Die in diesem Werk enthaltenen Vertonungen geistlicher Texte in lateinischer Sprache für eine oder mehrere Solostimmen mit einem oder mehreren Instrumenten zeigen vor allem zweierlei: Schütz hat gelernt, ausdrucksvolle Sologesänge zu schreiben. Er hat sich den monodischen Stil zu eigen gemacht, jedoch nicht in seiner mehr literarischen, mehr dem Sprechen angenäherten, sondern wirklich in der musikalischen, eben gesangvollen Form. Darum verbinden sich dann diese Solostimmen untereinander und mit den Instrumenten aufs beste. Für die Instrumente aber schreibt Schütz nun auch wirkliche Instrumentalstimmen und gebraucht sie in ihrer Ausdrucksfähigkeit sehr bedeutsam. Noch bei der Auferstehungshistorie 1623 komponiert Schütz die Gesänge der Einzelpersonen für 2 Gesangsstimmen, von denen eine durch ein Instrument darzustellen er anheimgibt. Ein merkbarer Unterschied zwischen beiden besteht aber weder im Stil noch im Ausdruck, so daß man bisweilen im Zweifel ist, welche Stimme man im einzelnen Fall singen lassen möchte. In den Symphoniae sacrae aber spielen die Instrumente nicht nur selbständige Ritornelle (Zwischenspiele), sondern heben sich trotz gleichen thematischen Materials deutlich von den Singstimmen ab und geben ihr Eigenes zum Gesamtausdruck hinzu.

So hatte denn Schütz gelernt, was immer es irgendwo für seine Kunst zu lernen gab. Da er nun heimkehrte, aus der Vollkraft der Jahre und in der Meisterschaft der Erfahrung schaffend zu höchster Leistung aufzusteigen, fand er von der Wirkungsstätte seines Lebens kaum mehr als einen Trümmerhaufen vor. Schon aus Venedig hatte Schütz dringlich um Geld bitten müssen, das ihm aber nicht früher als 1630 vom Dresdener Hof angewiesen werden konnte. Da beschlagnahmte es aber sogleich der mit der Weiterleitung beauftragte Kaufmann zur Deckung eigener Forderungen an Schütz, und diesem blieben von der Italienreise wie aus den in der Heimat weiterlaufenden Verpflichtungen eine Menge Schulden. Wie Schütz, so hatten auch die anderen Mitglieder der Hofkapelle nur immer geringe Abschläge auf die ihnen zugesagte Besoldung erhalten. Was Wunder, daß es da mit der Musik am Dresdener Hofe nicht, wie Schütz noch von Italien aus, als er eigens einen guten Geiger für seine Kapelle aus Mantua mitbrachte, gehofft hatte, aufwärts, sondern rettungslos dem Ende entgegenging. Als 1633 infolge der Kriegsnöte keinerlei Aussicht mehr auf eine bedeutende Musikpflege in Dresden und aus der kurfürstlichen Kasse nicht einmal das Lebensnotwendigste an Gehalt zu erhalten war, zwang Lebensnot und Schaffenstrieb Schütz zur Bitte um Urlaub für Reisen in Gebiete, die vom Kriege weniger oder gar nicht berührt waren.

Nun begannen Schützens große Reisen, auf denen er überall mit offenen Armen aufgenommen, als der große Meister zum Verweilen, Musizieren und Komponieren ein-

geladen wurde. 1633 bis 1635 ging es über Hamburg nach Kopenhagen, wo er einige Jahre darauf und 1642 bis 1644 wiederum einkehrte. 1638 ist Schütz am Hof in Wolfenbüttel, dem er 1655 in hohem Alter abermals dient. Auch Weißenfels sieht ihn mehrmals (1641 und 1645). Immer aber kehrt Schütz nach Dresden zurück, ein eigenes Haus und, solange sie lebten, seine Kinder, läßt er dem Kurfürsten zum Pfand seiner Treue. Er macht auch immer wieder und unter den größten persönlichen Opfern den Versuch zum Wiederaufbau der Kapelle. 1641 schlägt er dem Kurfürsten die Anstellung von vier „Capell oder Sänger Knaben" und vier „Instrumentalisten Knaben" vor, die „hin und wieder im Lande ausgesuchet" und von den wenigen noch vorhandenen bzw. dienstfähigen alten Kapellmitgliedern unterwiesen werden könnten. So möchte Schütz die Kapelle von unten her neu aufbauen. Auf diese Weise könnte ohne allzu große Kosten die Hofmusik in leidlichem Zustand über die schwere Zeit gebracht und zugleich ein guter Grund für den späteren Ausbau gelegt werden. Schütz hat schon damals erkannt und allen Zeiten, auch der unseren, vorbildlich klar gemacht, daß aller Wiederaufbau musikalischer Kultur besser und wirksamer als durch Schulung der Erwachsenen mit der Heranziehung der Jugend zu ausübendem und lernendem Musizieren beginnt.

Aber die Zeit war noch nicht reif für diesen Plan. Wenn er auch durchgeführt wurde und für einige Zeit wirksam war, so blutet in dem großen Kriege alles Land doch so aus, daß einfach keine Kraft vorhanden war, auch dies Wenige finanziell durchzuhalten. Schützens Eingaben über den Zustand der Kapelle und ihrer Mitglieder aus den Jahren 1651 und 1652 geben ein erschütterndes Bild der Armut, aber auch der Opferwilligkeit. Zwar bat Schütz 1651 um Versetzung in den Ruhestand unter Hinweis auf über 35 Jahre treuesten Dienens und das Nachlassen der leiblichen Kräfte in seinem vorgeschrittenen Alter. Als aber der Kurfürst zum Zeichen seines Willens, die Kapelle zu erhalten und zu erneuern, den Kurprinzen zum Kapellinspektor macht — zu mehr als dieser Geste reichte es bei der jammervollen Not wirklich nicht —, da war auch Schütz zu weiterem Dienst bereit. Er hat auch, solange es nur eben angehen wollte, als ein guter Christ seinen Kapellmitgliedern mit Geld und Gaben geholfen. Als aber die kurfürstliche Kasse trotz inständigsten Bittens auch nicht ein „eintziges Quartal besoldung" auszahlen konnte, da ist auch Schütz am Ende. Wenn er sehen muß, wie einer seiner Sänger „wie eine Sau im Koben (Stall) stecke, kein bettwerck habe, auff stroh liege und allbereit mantell und Wambs versetzet" habe, weil er sein „gering bislein" Geldes nicht bekommen kann, dann will er sich wohl wünschen, daß er „lieber todt" wäre, „als lenger so bedrengten zustand bey zu wohnen". Er bittet immer wieder und immer dringlicher um Versetzung in den Ruhestand, der ihm aber erst 1656 von dem jungen Kurfürsten in dem Maße gewährt wird, daß er vom praktischen Dienst entbunden wird. Wahrlich ein Bild treuesten, sich verzehrenden Dienens, deutscher Mannentreue gegen seinen Fürsten, deutscher Brudertreue gegen die Genossen seiner Kunst und ihrer Not.

Aber das ist ja nur das äußere Leben und sein Dienst. In all dieser Not der Zeit, in der Bewegung vielfacher Reisen, in der Beanspruchung im Dienste vieler Herren — noch

nach seiner Befreiung vom tätigen Dresdener Musikdienst wirkte er für Wolfenbüttel und Zeitz als Kapellmeister von Haus aus —, schuf Schütz rastlos Werk auf Werk. Damit kam ihm zu der Sorge ums Leben noch die, wie er es möglich machen könnte, alle diese Werke durch Druck der deutschen Musikwelt zugänglich zu machen. Denn hochhalten wollte er die Musik in vorbildlichem Ausüben und Schaffen, das hatte er als seine Lebensaufgabe von Gott erkannt. 1636 und 1639 konnte er, um in den „noch anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften (Zeiten) in unserem lieben Vater-Lande Teutscher Nation" die „edle Kunst nicht gantz ersitzen" (erliegen) zu lassen, nur „etzliche kleine Concert, gleichsamb als Vor-Boten seiner Musicalischen Werck" herausgeben. Es sind dies die „Kleinen geistlichen Konzerte", Sologesänge über geistliche Texte in der affektvoll rezitierenden Weise der Monodie und deren mehrstimmige Abart, wie er sie aus Monteverdischer und früherer Anregung weiterentwickelt hat. 1647 endlich kann Schütz mit den Symphoniae sacrae II die Herausgabe der vielen auf Reisen und in den Diensten der verschiedenen Höfe und Gelegenheiten komponierten größeren Werke beginnen, die er mit der „Geistlichen Chormusik" 1648 und dem dritten Teil der „Symphoniae sacrae" vom Jahre 1650 fortsetzt. Zu einer Vollendung dieser Sammlungen ist er aber nicht mehr gekommen, die Geistliche Chormusik von 1648 gab er als 1. Teil heraus, ein weiterer ist jedoch nicht mehr erschienen. Die Werke der letzten Jahre, die Historien vom Leiden und Sterben Jesu Christi nach Matthäus, Lukas und Johannes und die Historie von der Geburt sind nur in Abschriften auf uns gekommen. Die Stimmen zur Historia von der Geburt Jesu Christi, von der 1644 nur die Generalbaß-(Orgel)-Stimme gedruckt wurde, sind gar erst 1908, wenn auch nicht ganz vollständig, so doch für ein gutes Bild und sinngemäße Ergänzung ausreichend, in Upsula glücklich aufgefunden worden. So verdanken wir die Kenntnis gerade der letzten und abgeklärtesten Werke Schützens wie ja auch die der meisten Werke J. S. Bachs der glücklichen Fügung, wobei das Wunder im Falle Schütz wegen der um hundert Jahre längeren Zeit und wegen der viel später einsetzenden erneuten Wertschätzung des Meisters ein um so größeres ist.

Am 6. November 1672, „als es 4 geschlagen", ist Schütz, dessen „Kräffte und sonderlich das Gehör etliche Jahr her (seit einigen Jahren) sehr abgenommen" hatten, „also daß er gar wenig (kaum noch) ausgehen" konnte, „endlichen unter dem Gebeth und Singen der Umbstehenden sanfft und seelig verschieden". Eingegangen zu Gott, dem er den Glauben gehalten hat in Ruhm und Ehre ohne Stolz, dem er vertraut hat in Not und Leid ohne Murren, und dem „allein die Ehre" zu geben er mit allen Kräften gewirkt und geschaffen hat.

*

Mit dieser Charakterisierung ist nun auch gleich der Weg zum alleinigen Verständnis des Schaffens Schützens, zum „Geist" seiner Werke aufgewiesen. Der „Geist" der wahren Kirchenmusik, und mit solcher haben wir es bei Schütz zu tun, ist kein Menschengeist, sondern heiliger, Gottes-Geist. Wer in der Kirchenmusik ein Teilgebiet „ernster" Musik sieht, wer glaubt, eine Musik sei Kirchenmusik darum, weil sie besonders eindringlich redet von den letzten Dingen des Lebens und der menschlichen Er-

kenntnis, also vom Tode und vom Rätsel des Werdens und Seins der Welt, oder weil sie in gehobener Feierlichkeit und sakraler Unpersönlichkeit den religiösen Schauer vor der unentrinnbaren unbegreiflichen Macht über allen Menschen und der Welt darstellt und weckt, der verkennt sie vollkommen. „Kirchenmusik ist Gottesdienst", sagt Michael Praetorius und spricht die Überzeugeung seiner Zeit, ja der Kirche überhaupt aus. Damit ist die ursprüngliche Verschiedenheit der Kirchenmusik von aller sonstigen, noch so ernsten Musik ausgesprochen. Diese ist immer Selbstdarstellung des Menschen, sei es in titanenhafter Aufreckung oder grübelnder Selbstversenkung; in jener aber redet Gott durch den Menschen, der ihm im Glauben dient. Es ist dies ein Wunder, denn es sind doch dieselben Menschen, die da reden und doch nicht sich selbst reden, denn der Heilige Geist spricht durch sie. Aber es ist dasselbe Wunder wie das allen christlichen Lebens: Ich lebe, doch nicht ich, sondern Christus lebt in mir durch den Heiligen Geist. Es ist das Wunder des Glaubens: alles Gott hingeben und nun alles aus Gott, durch Gott und für Gott sein. Daher dann auch die Kraft kommt, alles, aber auch wirklich alles, bitterste Not bis zur menschlichen Hoffnungslosigkeit, zu tragen. Denn Gott, aus dem allein ich alles bin, ist die Macht über allen Mächten. Mögen diese mich, das Werkzeug, zerbrechen, die Kraft, die mich leitet, die Rechte (die Kraft- und Arbeitshand) des Herrn behält doch den Sieg.

Hier ist nun allerdings wieder die Gefahr, Gott und Macht und Kraft unpersönlich, als menschlich begriffliche Abstraktionen zu verstehen. Wir kommen aber Schützens Geisteshaltung und damit seinem Werk nicht näher, ja wir entfernen uns zu ihrem Gegenpol, wenn wir Gott nicht persönlich verstehen, als den Allmächtigen, der sich uns in Christus offenbart hat, nicht nur als Gehorsam und Hingabe fordernden Schöpfer, sondern auch als in Liebe erhaltender, Liebe weckender, erbarmend erlösender Vater und Bruder in diesem wie dem zukünftigen Leben, da es kein Leid und kein Geschrei mehr geben wird im Lichte Seiner unendlichen Herrlichkeit. „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause", dies Wort hat sich Schütz für die Leichenpredigt erbeten, und er hat damit kundgetan, wie er sein Lebenslied gehört, sein Reden von Gott verstanden wissen will. Denn das sind die Rechte Gottes, daß er so als Vater und Bruder, als Schöpfer, Heiland und Erlöser aus Seinem Wort, dem Zeugnis Seiner Offenbarung: der Heiligen Schrift, verstanden, geglaubt und verkündigend weitergesagt werden will. Aus diesem Glauben musiziert Schütz, in diesem Glauben allein kann er ganz verstanden werden. Gottes Rechte, Wort und Willen verkündigt er, als Prediger Gottes will er gehört und aufgenommen werden. „Der Getreue GOTT wolle zu diesen letzten betrübten Zeiten sein heiliges, reines und unverfälschtes Wort in Kirchen, Schulen und bei einem jedweden Hauß-Vater in seinem Hause wie durch seine Gottselige Lehre, also auch durch Geist- und Trostreiche Lieder und Psalmen reichlich wohnen lassen biß zu seines Lieben Sohnes, unsers Erlösers und Seligmachers herbey nahenden (herannahenden) gewünschten Zukunfft (Wiederkunft), damit Wir desselben in Liebe, Gedult und frölicher Hoffnung warten und zu Derselben stets bereit erfunden werden mögen." Mit diesen Worten läßt Schütz seine Psalmlieder zweimal, 1628 und 1661, herausgehen. So wird also rechte Kirchenmusik geschaffen und auch gehört, daß

man nicht mehr Schütz oder einen anderen Musiker hört, sondern Gott, aber wiederum Gott nicht als eine Stimmung in meinem oder des Musikers Gemüt, sondern als den persönlichen, im Wort sich offenbarenden und mich andredenden Gott. Musiker und Hörer müssen sich ihrer Menschlichkeit entäußern, daß der Heilige Geist sie neu schaffen, neu gebären kann durch Gottes Wort. So kann man Schütz recht hören und musizieren nur im Gebet um den Glauben.

Ist die alte Opéra comique heute noch lebensfähig?

Von Bernhard Engelke-Kiel

Ich lasse mit Absicht deutsche und italienische Werke unberücksichtigt, um die Aufmerksamkeit zurückzulenken auf einige französische „Operetten", die einst im deutschen Spielplan einen bevorzugten Platz erhalten.

Die französische Bühne des 18. Jahrhunderts hatte das Glück, daß sie im Zeichen einer nationalen geistigen Hochspannung wirken konnte. Kaum war die lästige Truppe der „Buffonisten" des Landes verwiesen, als ein heimliches Schaffen auf breiter Basis einsetzte. Auf der einen Seite wollte man das nicht herausgeben, was man verloren hatte, auf der andern ließ der allzeit wache Nationalstolz dem tollkühnen Künstlervölkchen keine Ruhe, es den Fremden gleichzutun und vielleicht ein drittes Höheres zu schaffen, das, altüberkommenes Theatergut hütend, dem Fremden nur soweit Raum gab, als es sich einschmelzen ließ.
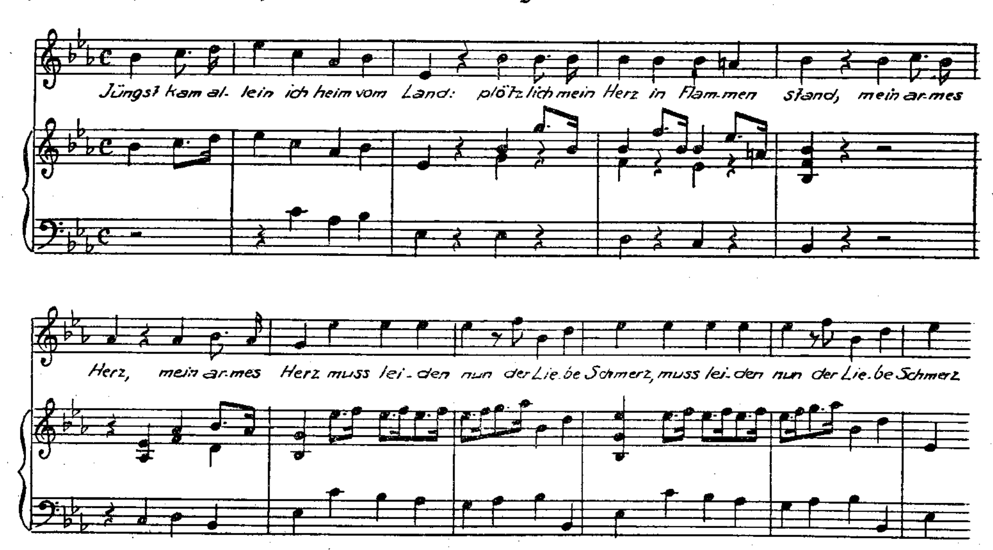
Der Erfolg war über Erwarten groß. Der Spötter Rousseau, der eben noch seinen Landsleuten hatte weismachen wollen, daß ihre Sprache unmusikalisch sei, schuf seinen „Dorfwahrsager" und mußte sich gefallen lassen, daß dessen witzige Parodie aus Favarts Werkstatt, „Bastien und Bastienne", nicht minder glänzend einschlug. Der treffliche Dauvergne mit seinem liebenswürdigen Einakter „Der Bräutetausch" variierte ein oft behandeltes Komödienthema, aus seiner Musik klingt uns (eine Seltenheit damals!) provenzalisches Melodiengut entgegen. Die beiden erstgenannten Werke gelangten schnell nach Deutschland hinüber. Jedoch faßte nur der „Bastien" festen Fuß: mit des neunjährigen Mozarts kindlich reiner Musik gehört er zu den ältesten Kleinodien unserer Bühne. Das dritte, im Original „Les Troqueurs" betitelt, blieb uns fremd, obwohl es für Frankreich zunächst wichtiger wurde als die übrigen. Denn als den italienischen Mustern ebenbürtig geachtetes Originalwerk weckte es überall im Lande schlummernde Schöpferkraft.

Es war ein Glück, daß in jenen Tagen ausgezeichnete Schriftsteller sich der Dichtung von komischen Opern zuwendeten. Die Favart, Vadé, Anseaume, Poinsinet und Sedaine (um nur die besten zu nennen) setzten allen Ehrgeiz darein, ihren Bühnendichtungen möglichste Vollendung zu geben. Zunächst freilich war die Mitwirkung der Musik nur als sekundäre in Rechnung gezogen: man behalf sich mit allbekannten „Volksmelodien", denen man die neuen Strophen anpaßte. Manche dieser Vaudevilleoperetten" (z. B. Vadés später von Gluck neukomponierter
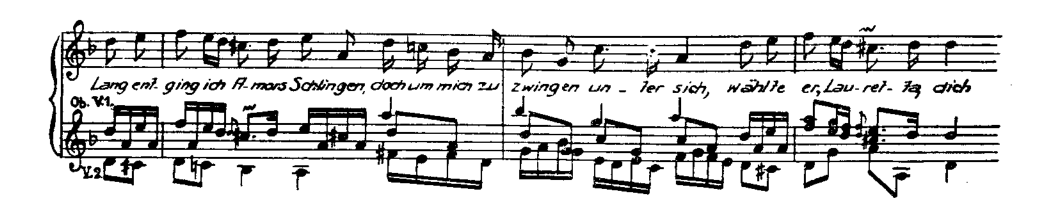
„Birnbaum") machen durch die fast lückenlose Verknüpfung solcher Weisen den Eindruck durchkomponierter Stücke.

Kurz darauf, unter dem sinnbetörenden Eindruck der italienischen Intermezzi, wanderten auch deren Teile in den allgemeinen Musikschatz der französischen Librettisten ab. Mit ihnen bestritt z. B. Favart den größten Teil seiner weltberühmten „Ninette à la cour".

Dennoch war es ein Glück, daß trotz der ungeschwächten Teilnahme des Publikums für solche im besten Sinne volkstümliche Bühnenkunst namhafte Tonkünstler sich als Mitarbeiter zu den genannten Dichtern fanden. Da der mit der großen Oper amtlich verbundene Dauvergne nicht zu bewegen war, auf der eingeschlagenen Bahn fortzuschreiten, so verfiel man darauf, an seiner Stelle einen Fremden zu gewinnen. Man brachte in Erfahrung, daß der Hofkapellmeister von Parma, Egidio Romualdo Duni, kürzlich dort die vorgenannte „Ninette" mit eigener Musik herausgebracht hatte, und so lud man den in seinem Vaterlande hochgeachteten Meister ein, nach dem ihm nicht unbekannten Paris zu kommen und an dem Ausbau der Opéra-comique mitzuwirken. Gleich sein erstes Werk „Le peintre amoureux de son modèle" (mit Anseaume, 24. August 1757) wurde ein Riesenerfolg. (Unter dem Titel „Der verliebte Maler" wurde es 1774 in Goethes Vaterstadt gegeben.) Die Handlung spielt zwischen nur 4 Personen. Ein berühmter Maler wird von einer verzehrenden Leidenschaft gepackt zu einem jungen Mädchen, das er malen soll. Sein Schüler Zerbino ist dieser Dame gelegentlich auf der Straße begegnet und hat gleichfalls Feuer gefangen. Die Handlung nimmt leider einen possenhaften Ausgang: Jung findet sich zu jung, und der Alternde muß mit seiner „vernünftigen" Haushälterin sich begnügen. Aber hoch über dem Text steht die wundervolle Musik. Duni ist es gelungen, das gegensätzliche Empfinden der beiden Männer erschöpfend zu charakterisieren. Wie rührt uns Zerbinos cherubinverwandte Klage:



wie herzlich empfinden wir mit dem tiefverwundeten Alberti:
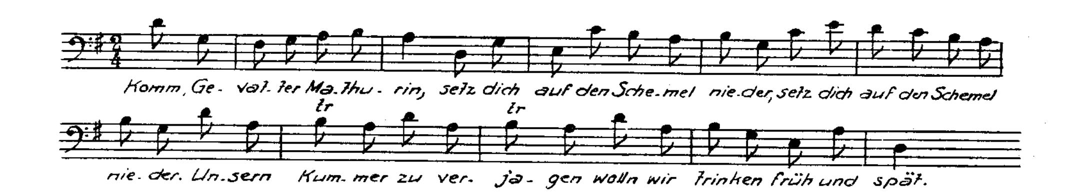


wie entzückt uns aber auch die Grazie, die tiefe Innigkeit in den Gesängen der Lauretta! Solche Töne hatte seit Händel niemand von der Bühne herab erklingen lassen!
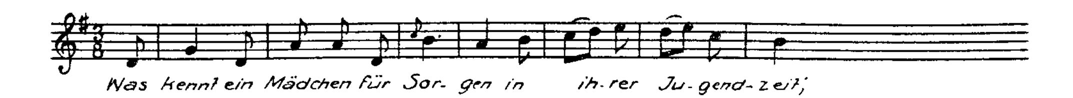
Es war wohl kein Zufall, daß Dunis feinnervige Art widerklang in den komischen Opern unseres Meisters Gluck, die dieser, in direkter Verbindung mit Favart, seit 1750 für den Wiener Hof komponierte. Von ihnen sind der „Zauberbaum", die sog. „Maienkönigin" die „Pilgrime von Mekka" und der „Betrogene Kadi" noch heute gern gesehene Gäste im Spielplan. Leider ist eine fünfte, „L'Yvrogne corrige" (ehedem als „Der Bauer in der Hölle" gegeben), noch nicht wieder bekannt geworden. Und doch lohnt sich ihre Wiederaufnahme.

Der Bauer Mathurin ist ein arger Säufer und Familienschinder, zumal wenn er mit dem Winzer Lukas zusammensitzt, endet der Abend jedesmal in seliger Betrunkenheit, und wehe der Frau Mathurine, wenn sie ihm den Kopf zu waschen versucht! Selbstverständlich hat er nur den einen Wunsch, den Zechbruder auch als Schwiegersohn an sich zu ketten, damit der Wein im Krug nie mangelt. Aber diesen Plan machen Mutter und Tochter zunichte. Sie vereinigen sich mit Cleon, dem heimlichen Verlobten Colettes, zu einer wirkungsvollen Strafaktion, als die beiden Sünder einmal wieder sinnlos betrunken sind, läßt sie Cleon, der von Beruf Schauspieler ist, in eine Höhle verschleppen und mimt ihnen mit seiner Truppe ein Höllengericht vor: den Ausgang kann man sich denken.
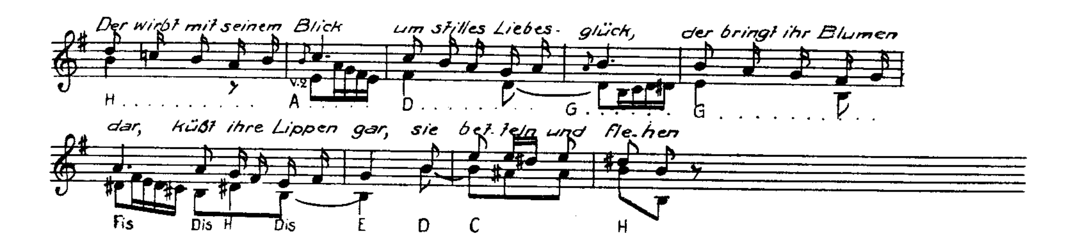
Glucks Musik ist reizend. Wie auch sonst in seinen komischen Opern sind fast alle Solostücke auf Tanzton abgestimmt, gleich die erste Ariette des Lukas ist eine unverfälschte böhmische Polka:



Mathurines Auftrittslied zeigt den Charakter eines deutschen Tanzes:



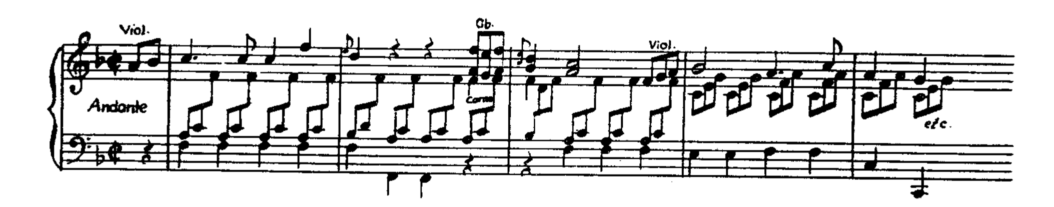
oder späterhin noch charakteristischer:



Colette stellt sich vor mit einem Menuett:



und Cleon gar liefert uns einen Vorklang der Orpheusklage:



Witzig und wertvoll ist auch die Musik zu den derbkomischen Partien: das „trunkene" Liedchen des heimwärtstorkelnden Bauern, das Grabgeleite der Entführten, das Erscheinen des Höllenrichters und der Furien usw. Da eine brauchbare Übertragung neuerdings vorliegt, so sollte man nicht zögern, das Werkchen zu rehabilitieren. Sucht man nach einer Ergänzung, so nehme man dazu das erfolgreichste Werk des Jahres 1759, Philidors „Blaise le savetier" (Hans, der Schuhflicker, Frankfurt 1772).

Sedaines Dichtung ist prächtig. Altes, ja uraltes Komödiengut wird mit Witz und Laune neu aufgeputzt und mit einer Fülle kraftstrotzender Züge aus dem kleinbürgerlichen Alltagsleben ausgestattet. Es ist dem Dichter gelungen, seine Handlung gegen

den Zeitgeschmack zu französieren. Seine Gestalten sind keine Marionetten, sondern Menschen, und zwar Franzosen von Fleisch und Bein, wie sie ihm seine Umgebung — Sedaine war im Hauptberuf Architekt — täglich unter die Lupe lieferte. Daher der Riesenerfolg.

Und der Musiker? Der ist aus gleichem Holze geschnitzt, ein kerngesunder, fröhlicher, witziger, mitunter etwas bissiger, im Grunde aber weicher und wohlwollender Geselle, kurz eine rechte Gottfried-Keller-Natur. Sobald man ihn zwingen will, den Bezirk der Empfindsamkeit aufzusuchen, versagt ihm die Sprache — gilt es dagegen, derbkomische Situationen des Alltags- und Bauernlebens zu schildern, die Spezies Mensch in all ihrer schillernden Kauzigkeit und Unvollkommenheit abzumalen, dann ist er in seinem Element, dann läßt er alle Zeitgenossen weit hinter sich. Kein Italiener schildert so gründlich ein Durcheinander auf der Bühne, bis auf Mozart sind seine Ensembles unerreicht.
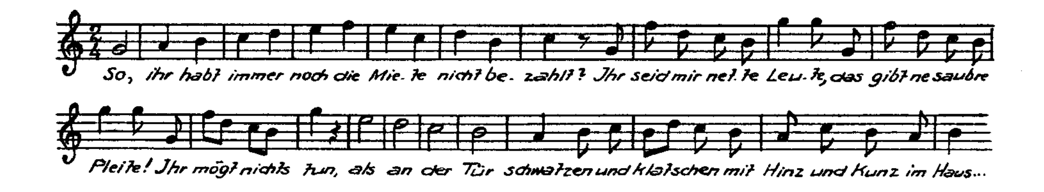
Das Stück beginnt mit einer leidenschaftlichen Auseinandersetzung zwischen den Ehegatten: der Schuster will zu seinen Kumpanen ins Wirtshaus, seine Frau sucht ihn zurückzuhalten. Zunächst probiert sie ihr Glück mit Tränen, dann mit Vorwürfen und Scheltworten. Aber der leichtsinnige Tagedieb bleibt harthörig und verficht seine Sache mit stoischer Dickfelligkeit. Selbst die Aussicht, daß der Gerichtsvollzieher auf dem Anmarsch ist, bringt ihn nicht wesentlich aus der Fassung, mit einem Tanzliedchen:

„Holdes Weib, laß dich erflehen
Und bekümmere mich nicht!"

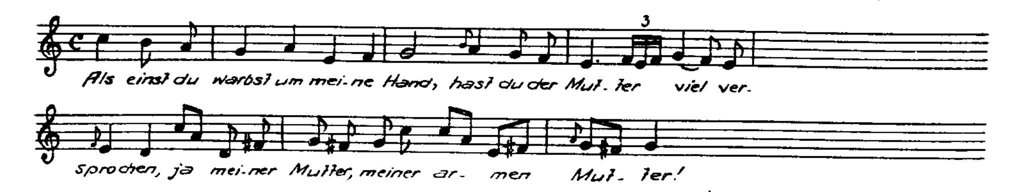
pariert er die Vorwürfe. Aber sein weiteres:

„Laß uns heut noch lustig leben,
Morgen vielleicht sind wir tot"
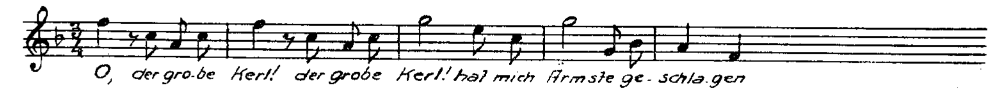
verfängt nicht mehr, die Frau bringt seine Strophe mit einem tränenerstickten: aus Hungersnot zu Ende. Und so nimmt das Unglück seinen Lauf. Zwei Gerichtsboten erscheinen und nehmen, eintönig psalmodierend, das Verzeichnis der pfändbaren Möbel auf, während das Ehepaar miteinander schmält und zankt. Als dann endlich noch die Hauswirtin in Person erscheint, erreicht die Ensembletechnik des jungen Meisters einen achtenswerten Höhepunkt. Man sehe nur, wie drastisch die Xanthippe geschildert wird:
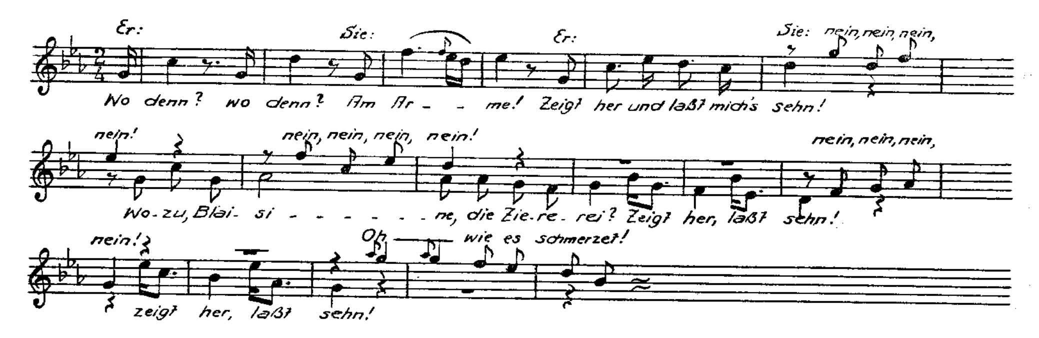


Sie erhebt Einspruch gegen die Pfändung der Möbel: erst soll ihr eigener fälliger Wechsel auf 100 Taler eingelöst werden. Als die schimpfenden Parteien abgezogen sind, bricht die Schustersfrau schluchzend zusammen:
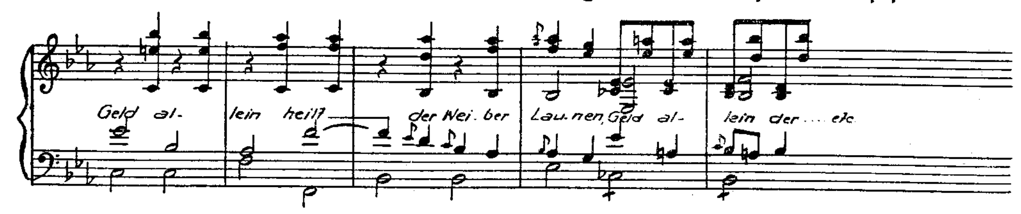


Wie ein begossener Pudel steht der Schuster ratlos daneben. Plötzlich meldet sich der Hauswirt, seines Zeichens „staatlicher Gerichtsvollzieher" („Huissier à verge"). Er hat früher einmal der schmucken Schusterin Blaisine den Hof gemacht, während seine Frau noch immer dem leichtsinnigen Blaise gut ist. In der Not bauen die Schustersleutchen auf diese Wechselneigung ihren Rettungsplan. Der Mann versteckt sich, und die Frau stimmt ein gellendes Jammergeschrei an:
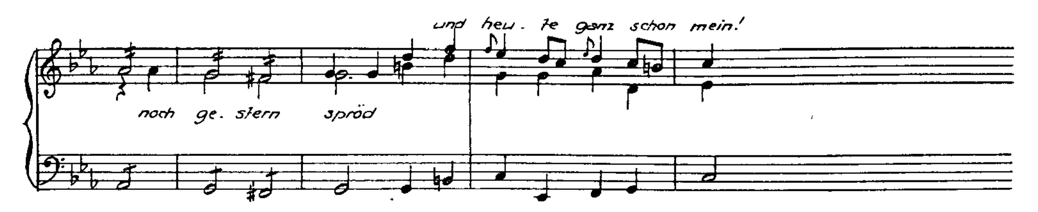


Sie zeigt dem Alten ihren angeblich geschwollenen Arm. Es dauert nicht lange, und er fängt Feuer. Sehr gewagt, ein Glanzstück Philidorscher Charakteristik ist das heikle Duett:



Es wirkt um so peinlicher, als es ziemlich breit ausgeführt ist. Schließlich erreicht Blaisine ihren Zweck: Pince steckt ihr 100 Taler zu, und als die Frau für einen Augenblick die Szene verläßt, stimmt der alte Satyr ein widerliches Triumphlied an:



Besonders deutlich wirkt darin die geniale Stelle:



Da stürzt Blaisine wieder ins Zimmer: „O weh, gleich wird mein Mann zurück sein." „Versteckt Euch in diesem Schrank, wenn er Euch findet, wird er Euch töten!" Gesagt, getan, der Alte kriecht auf den Leim und wird eingeschlossen, Blaise kommt aus seinem Versteck hervor. Leise schickt er Blaisine fort, des Alten Frau zu holen. Er selber führt inzwischen ein regelrechtes Eifersuchtsdrama zwischen zwei Parteien (mit richtiger und verstellter Stimme!) auf. Als er geendet, tut er, als ob er das Zimmer verließe. Dann nähert er sich (als vermeintliche Blaisine) dem Schrank. Pince bittet sie, zu öffnen. Umsonst, der Schlüssel ist fort. Neues Toben, das mit einem erfolgreichen Ausbruchsversuch des Eingesperrten endet. Großes Hallo. Blaisine lügt ihn heraus und Pince erhält freien Abzug. Eben will er die Treppe hinunter, als er seine Frau kommen hört. Der Ärmste muß zum andernmal in sein Gefängnis und wird nun Zeuge einer höchst bedenklichen Szene zwischen Blaise und seiner Frau. Das ist dem guten Pince zu viel, mit einem derben Fußtritt stößt er die Füllung der Schranktür heraus, und plötzlich stehen die sauberen Paare vollzählig einander gegenüber: die Schustersleute lachend, die andern schimpfend. Die peinliche Situation gibt Philidor Gelegenheit zu einem glänzend durchgeführten Quartett. Schließlich stehen die beiden Schelme wieder allein auf der Bühne, und Sedaine erfindet einen reizenden Zug, um das Stück zu beschließen: Mathusin, der Säufer, schickt einen Hausknecht und läßt die beiden holen. Ein temperamentvolles Duett à la Pergolese beschließt das Werk.

Musikalische Kulturgeographie

Von Hans Joachim Moser-Berlin.

In einer Zeit, da Deutschland in allen seinen Lebenszeugnissen dem Zusammenhang mit Blut und Boden nachspürt, gewinnt der Begriff der Kulturlandschaft auch musikgeschichtlich ungeahnte Bedeutung, ja er kann unmittelbar musikpolitisch wichtig werden in dem Augenblick, da man einer neuen Gaueinteilung unseres Lebensraums entgegengeht, die nicht bloß verwaltungstechnisch handlich, sondern vor allem stammesmäßig sinnvoll und von tiefster Geblütsorganik getragen sein soll. Sieht man von den wenigen Musikblättern (trefflich bearbeitet von Hans Engel) zum Deutschen Kulturatlas ab, die vor einigen Jahren den Versuch unternahmen, in kartographischen Skizzen gewisse Zusammenhänge und Bewegungen musikgeschichtlich darzustellen, die

unsern Fragenkreis berühren, so scheint mir die „musikalische Kulturgeographie Deutschlands" ein noch fast unbeackertes Feld zu sein, und ich möchte die nachstehend angedeuteten Gedankengänge mir zwecks gelegentlich weitergehender Ausführung ausdrücklich vorbehalten. Wohl hat jede Musikgeschichte (nicht am wenigsten die meinige schon durch ihren national begrenzten Themenvorwurf) auch geographische Gesichtspunkte mitberücksichtigen müssen, aber es erscheint durchaus fruchtbar, einmal die siedlungskundliche Schau beherrschend in den Vordergrund zu stellen.

Jeder, der Putzgers historischen Atlas aufschlägt, kann dessen gewahr werden, daß die verschiedenen Jahrhunderte ganz andere Kulturmittelpunkte besessen haben. Es ist mir schon manchmal durch den Sinn gegangen, wenn ein heutiger D-Zug von Berlin nach Beuthen, von Duisburg nach Ludwigshafen oder von Essen nach Chemnitz geht, daß ein Märchen-D-Zug des Mittelalters gänzlich andere Zentren hätte verbinden müssen: Haithabu-Vineta mit Soest, Gelnhausen und Königslutter, Nymwegen mit Wimpfen, Lorch mit Tegernsee; und ein Flugminister Karls des Großen hätte wahrscheinlich mit Aachen als Zentralflughafen die Hauptverkehrslinien nach Metz-Weißenburg, nach Corvey-Bardowik, nach Fulda, Kremsmünster und Sankt-Gallen hin orientiert. Noch im 17. Jahrhundert lag, wenn man die Biographie von Heinrich Schütz betrachtet, Dresden näher bei Kopenhagen als bei Wien, ja wir brauchen nur an unsere Gegenwart zu denken: der deutsche Kapellmeister reist heute von München paßtechnisch leichter nach Königsberg als nach Salzburg oder Innsbruck — und solche Schranken haben sich allemal (genau wie auch bevorzugte Verkehrswege) in geistig-kultureller, stammlicher und religiöser Hinsicht mindestens ebenso wie politisch-wirtschaftlich ausgewirkt; womit nicht unterschätzt werden soll, daß beiderlei Faktoren sich oft gegenseitig bedingt, erklärt, verstärkt haben.

Daß da die Gaugrenzen musikalisch stellenweise ganz überraschend laufen, ist schon für die „Dialekte" der deutschen Volksweisen kürzlich durch eine schöne Untersuchung des Münchener Forschers Kurt Huber (in den Mitteilungen der Deutschen Akademie 1934) angeschnitten worden, der folgende Gebiete klar gegeneinander abgrenzt: das bayrisch-österreichische des Jodlers; das niederrheinische; das niedersächsische; dann als größtes das mittelgebirgliche der Obersachsen, Hessen, Schwaben usw.; schließlich ein ostdeutsch-koloniales Mischgebiet. Ein anderer, zwar fesselnder, aber noch reichlich fragwürdiger Versuch ist von Fritz Metzler kürzlich in der Zeitschrift „Musik und Volk" vorgetragen worden: hatte ich in einer Erstlingsabhandlung von 1913 *) versucht, gegen die Mittelmeervölker der Kirchentonarten die Germanen als das Volk des eingeborenen Durgedankens zu stellen, so wird hier der geographische Begriff mit dem anthropologischen der Güntherschen Rassentypen verquickt, indem die Sprache des „nordischen Menschen" nun gerade die der Kirchentonarten und die des Durgedankens diejenige der bajuvarischen Dinarier gewesen sein soll, die seit dem 14., 15. Jahrhundert sich innerhalb der deutschen Kulturleistung immer mehr in den Vordergrund gedrängt

*) Die Entstehung des Durgedankens als Rassenproblem, Sammelband 15 der Internat. Musikgesellschaft.

hätten. Gerade das letztere scheint mir noch allzu unbewiesen, so daß es fast den Anschein hat, als sollten hier zwei an sich sehr berechtigte Vorlieben (für das Nordische und für das Kirchentonartliche) unter ein gemeinsames Dach gebracht werden. Daß der Gegensatz zwischen diesen beiderlei Musiksprachen großenteils ein Rassen- und Kulturgeographieproblem birgt, diese meine Idee scheint mir durch Metzler bestätigt zu werden; wie aber die Fronten und Grenzen tatsächlich verlaufen, das wird wohl noch mancher weiteren Fundamentierung bedürfen.

Daß das Hauptsiedlungsgebiet der nordischen Rasse „rings um die Ostsee", musikalisch in Urzeiten eine kulturgeographische Einheit gewesen zu sein scheint, wird mindestens durch das Fund- und Verbreitungsgebiet der Luren im 15. bis 7. vorchristlichen Jahrhundert bestätigt — das Vorkommen der herrlichen Bronceposaunen-Paare von Südschweden und Dänemark bis Mecklenburg und Hannover läßt ein Gebiet als musikkulturelle Einheit erschauen, das viel später nochmals als solche hervorgetreten ist, gleich ob wir an die Hansa des 14. oder an die protestantische Welt des 16./17. Jahrhunderts denken, die die „Wittenbergischen Psälmlein" bis nach Finnland und Norwegen hinauf beeinflußt haben. Erst nach der Lurenzeit taucht das Gebiet der griechischen Musikkultur deutlicher auf — auch dies kulturgeographisch ein noch genauer zu umgrenzender Raum; wäre es doch vorläufig noch fast bloß sagenhafte Annahme, wollte man den dorischen, phrygischen, lydischen, jonischen, äolischen usw. Tonarten tatsächliche Geltungsbereiche im Siedlungsgebiet dieser Stämme zuweisen. Reichte die griechische Musik immer gerade so weit wie die griechische Verkehrssprache?, war ihr Gebiet weiter oder enger? Welches waren die andern Musiksprachen, an die sie gegnerisch grenzte? Man hört hie und da in den Quellen von skythischer, kretischer und sonstiger „barbarischer" Musik, und wir können doch höchstens die ägyptische, babylonische, jüdische als zur Not halbbekannte Faktoren in die Rechnung einsetzen — über die instrumentenkundliche Seite geht aber auch da unser Wissen noch kaum viel hinaus. Vollends am Ende des römisch-griechischen Altertums erheben sich Probleme der musikalischen Kulturgeographie in Fülle. Denn wenn wir z. B. über die keltische Musik in Wales und Irland aus dem 18., 19. Jahrhundert allerlei wissen, so ist doch die altgallische zwischen Cäsar und den Merowingern eine fast völlige terra incognita trotz Labordes dickem Werk über die Barden. Vollends, wenn wir nach den zweierlei weltlichen Musiken der Franken und Sachsen zur Zeit Karls und Widukinds fragen wollten, kämen wir vorläufig kaum über ein paar Vermutungen und umwegige Rückschlüsse hinaus, denn was O. Fleischer davon in seinem Buch über die „germanischen Neumen" zu wissen glaubte, hält kritischer Forschung nicht stand.

Wohl aber lassen sich künftig musikgeographische Grenzen ziemlich klar erhoffen, wenn wir den Spuren jener Musiksprache weiter nachgehen, von der Karl soviel für die Vereinheitlichung seines vielgestaltigen Reiches erwartet hat: des Gregorianischen Gesanges. Denn nicht nur liturgisch, sondern auch melodisch heben sich aus dem ungeheuren Kulturbereich des cantus romanus besondere Provinzen heraus: der spanisch-mozarabische (vielleicht z. T. westgotisch inspirierte) Kirchengesang, der gallikanische (gallisch-fränkische), der mailändische (d. h. wohl nachmals langobardisch be-

einflußte); und nun zeichnet sich — das war eine der großen Entdeckungen Peter Wagners — der „germanische Choraldialekt“ scharf ab, der noch bis an die Reformationszeit heran aus heftigerer Motorik unserer Ahnen durchweg die Melodieschritte des römischen Gesangs von der Sekunde zur Terz oder von der Terz zur Quarte auseinandergetrieben hat, wobei zu beobachten ist, daß diese germanischen Fassungen von Deutschland nach Schweden, ja bis nach Polen und Ungarn ausgestrahlt zu haben scheinen. Eine andere, entgegengesetzte Ausfuhrquelle, deren Zentrifugalkraft aber wohl nur in allerlei Pfeillinien ausdrückbar wäre, ist die oströmisch-byzantinische Musik gewesen, deren Spuren wir so gut in Frankreich wie in Sanktgallen und Aachen vor allem aber naturgemäß in Altbulgarien und Frührußland begegnen. — O. Ursprung ist ihnen mehrfach mit Gewinn nachgegangen.

Wieder als eine musikgeographische Einheit — diesmal mit dem Schwerpunkt in der Provence — ist das Troubadourwesen mit seinen Nebengebieten in Spanien und Portugal, in Italien, Nordfrankreich und dem minnesingerlichen Deutschland gewesen; es ist nicht schwer, geistige Fluglinien von Navarra und Montferrat bis nach Wizlavs Rügen und Mülichs Prag auszudenken. Aber auch hier gibt es Gegenkraftzentren: im Spielleutewesen etwa. Denn wenn wir im 13./14. Jahrhundert deutsche Fiedler so gut in Barcelona wie in Sizilien (hier auf staufischen Spuren), die fleustes alemans so gut in Frankreich und Burgund wie deutsche Bläser in Skandinavien treffen, so dürfen wir zurückdenken an das 11./12. Jahrhundert, wo die „Pfaffengasse“ des Rheintals Hauptheimat dichtenden und singenden Erzvagantentums gewesen war; von dem rheinischen Archipoeta an Barbarossas Hof zu dem deutschen Fiedlerkönig, den der englische König Eduard III. bei Ludwig dem Bayern auf der Insel Nonnenwerth traf, und den wunderbaren Geigern der Kölner Malerschule gegen 1400 besteht vielleicht ein fester kulturgeographischer Zusammenhang.

Eine andere Stichprobe: die Anfänge der deutschen Orgelvirtuosität im 15. Jahrhundert; hatte man ehedem sich mit der Tatsache begnügt, daß der blinde Konrad Paumann in Nürnberg und München einigermaßen einsam dastand, so habe ich durch über hundert Briefe an deutsche Archive für mein Buch „Paul Hofhaimer“ (1929) diesen sonst „weißen Landkartenfleck“ beseitigen können; es hoben sich das bayrische und württembergische Schwaben sowie die deutsche Schweiz als ein erstaunlich reiches Organisten- und Orgelbaugebiet geschlossen heraus; der von Würzburg nach Bern um 1440 zum Domorganisten berufene Hans Rosenzweig, oder gleichzeitige Organisten namens Murer so gut in Eßlingen wie in Venedig beleuchten diesen Zusammenhang; aber auch Sachsen-Thüringen taucht hier auf, wenn ein Dietrich Münre aus Erfurt die Straßburger Domorgel baut oder in Basel zu Paumanns Zeit ein „Meißner“ Michel Gerlach aus Leipzig als Hauptorganist wirkt. Das Buxheimer Orgelbuch und das des Leonhard Kleber von Göppingen bestätigen dieses Schwäbische Organistenzentrum vor der Reformation. Ein zweites, durch seine Abseitigkeit merkwürdiges, scheint in der Altmark bestanden zu haben: die Tabulatur des Adam Ileborg von Stendal tritt neben die von Pirro entdeckte Tatsache, daß an der Pariser Sorbonne um 1420 der führende Organist ein Kleriker aus Salzwedel war; stellt man daneben eine Berliner Tabulatur

aus Winsen, die dem Brandenburger Dom gehört hat, und reiche Orgelbaunachrichten aus Brandenburg, Tangermünde, Havelberg (ein Orgelbauer aus Brandenburg ist sogar in Catalonien nachweisbar!), so sieht man einen sehr eigenartigen kleinen Kontinent aus dem Meer der Vergessenheit auftauchen.

Wie große Einzelpersönlichkeiten durch ihre schulebildende Kraft „Kulturgeographie schaffen" können, zeigt dann um 1500 Paul Hofhaimer selbst durch den Schülerkreis der „Paulomimen", der von Niederdeutschland bis Venedig, von Bern und Speier bis Wien und Torgau reicht; oder man könnte an die ragende Gestalt des Tonsetzers Ludwig Senfl denken, dessen Ausstrahlungen von Augsburg und München ebenso nach der Schweiz und Österreich wie nach Königsberg, Wittenberg und Kopenhagen reichen, zu schweigen von seinem Lehrer Heinrich Isaac, der in Brügge wie in Florenz zu Hause ist, dessen Konstanzer Motetten in Portugal wie in Pommern begegnen. Ist dieser Großmeister doch gleich Obrecht, Okeghem und Josquin Desprez Vertreter jenes flämisch-burgundischen Musikkulturkreises, der fast durch zweihundert Jahre der festeste geographische Block der abendländischen Kontrapunktkunst gewesen ist. Es würde ein sehr reizvolles Kartenbild ergeben, wollte man etwa mit dem Stichjahr 1510 seine Vororte eintragen: sie würden verwunderlicherweise wohl mehr in Ferrara, Mailand, Innsbruck, Torgau, Paris, Tours und Valladolid, als im eigentlichen Stammlande der Bewegung mehr zu finden sein, und fünfzig Jahre später wird aus dem niederländischen das venezianische Weltzentrum der Musik.

Eine Karte des musikalischen Venezianertums der Gabrielizeit würde seine Außenbastionen im Kopenhagen Borchgrevings wie im Nürnberg Haßlers und dem Dresden von Heinrich Schütz, im Hamburg des Hieronymus Praetorius und im Prag des Jakob Gallus, ja selbst im Stettin des Ph. Dulichins zu zeigen haben. Das Venedig der Opernmeister Cesti und Cavalli aber greift noch weltstädtischer in Filialen aus: nach dem Wien des Draghi und dem Paris des Lulli, dem London des Purcell und dem Hamburg von J. W. Franck und Reinhard Keiser.

Aber Deutschland ist zum Glück nicht nur das ohnmächtig an allen Grenzen eingebeulte Importgebiet erst der niederländischen Singknaben, der Lassuszeit, dann der italienischen Kastraten und Primadonnen oder der englischen, dann französisch-lullistischen Ballettgeigerei gewesen, sondern es hat selbst im Zeitalter des Dreißigjährigen Kriegs auch einen eignen geographischen Kontinent dargestellt: auf dem Gebiet der Orchestersuite, des Orgelchorals und — vor allem durch die mächtige Auswirkung des Heinrich Schütz — auf dem des deutschen geistlichen Konzerts.

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf die deutsche Instrumentenbauindustrie, so zeigt sich das geographische Betrachtungsprinzip besonders fruchtbar. Im 15. bis 16. Jahrhundert z. B. ist (gemäß den Forschungen des Freiherrn v. Lüttgendorff) geradezu mitteleuropäisches Zentrum der Lauten- und Geigenproduktion das winzige Städtlein Füssen am Lech gewesen — es sandte seine berühmten „Tiefenbruckers" nach Lyon wie nach Venedig aus. In Nürnberg saßen jene Meister des Trompeten- und Posaunenbaus wie Hans Neuschel, die an den Papst wie an den König von Dänemark

zu liefern hatten, und die guten holsteinischen Lämmer waren es wohl schuld, daß der englische Lautenmeister J. Dowland berichtete, die besten Saiten kaufe man in „Meldorpe". Bedenkt man, daß zum Geigenbau besonders Arven- und Lärchenwälder bestes Material liefern, so zeigt die Tatsache der Ansiedlung solcher Industrien im oberbayrischen Mittenwald und im vogtländischen Markneukirchen, wie Kunstgeographie und eigentliche Länderkunde ineinander logisch übergehen.

Wir könnten dem gleichen Thema noch Unendliches abgewinnen, ob man das Ausbreitungsgebiet der deutschen Lautengriffschrift oder die Wege des älteren deutschen Musikalienhandels, die Reisestraßen der deutschen Kompositionsschüler von Jakob Mailand aus Senftenberg (um 1570) bis zu Otto Nicolai aus Königsberg (um 1830) gen Italien oder beispielsweise die allmähliche Ausbreitung der Haydnschen Sinfonien und Streichquartette, des Schubertschen Liedes, des Wagnerschen Musikdramas auf der ganzen Welt verfolgen wollte. Doch sei es für diesmal genug mit der Themenaufstellung — die gründliche symphonische Durchführung solches Materials würde den Rahmen eines Zeitschriftenaufsatzes bei weitem sprengen und sei für einen gesonderten Zweck aufgespart. Mit der Epoche der Romantik, wo eine so starke gemeindeutsche Mischung der Elemente und zugleich ein so entschiedener Vorrang der individuellen Künstlererscheinung eintritt — man denke an Beethoven und Weber —, wird dies Darstellungsprinzip voraussichtlich an die Grenze seiner Durchschlagskraft stoßen und nur noch gewissermaßen als unterirdischer Ostinato weiterklopfend mitverwendbar sein.

Die Spielempfindungen und ihr Formgefühl

Von Rudolf Maria Breithaupt-Berlin

Das künstlerische Klavierspiel löst bei zunehmender Verfeinerung und Organisation der Nerven und Muskeln gewisse Reize aus, die wir allgemein als „Spielempfindungen" registrieren und denen bestimmte Formgefühle entsprechen. Die Spielempfindungen beruhen einesteils auf dem Muskelgefühl und dokumentieren sich als Spannungs- bzw. Entspannungsreize. Zum anderen Teil gehen sie auf die Sinne des Unterbewußtseins, und zwar auf den Druck-, Bewegungs-, Richtungs- und Lagesinn usw. zurück. Alle Formgefühle wurzeln schließlich im Klanggefühl, worunter wir die geistige bzw. sinnliche Formung der Töne und Klänge begreifen.

Es ist allgemein bekannt, daß der Ton matt und stumpf klingt, wenn wir auf einem Flügel mit geschlossenem Deckel spielen, und daß wir infolgedessen instinktiv mehr Kraft aufwenden, um einen größeren Ton zu erzeugen. Desgleichen haben heller intonierte Instrumente für unser Muskelgefühl eine leichtere, dunkler gestimmte eine schwerere Spielart, obwohl die Druckverhältnisse (z. B. bei Bechstein mit 57 g Tastenwiderstand) bei den meisten Flügelformen vollkommen gleich sind. Am auffallend-

sten ist der Zusammenhang zwischen Klang- und Muskelgefühl im öffentlichen Spiel zu erkennen. Wir haben ganz andere Spielempfindungen in akustisch guten wie in akustisch schlechten Räumen, ebenso in vollen wie in leeren Sälen, von der Verschiedenheit in der Qualität der Instrumente und Fabrikate ganz zu schweigen.

Alle diese merkwürdigen, von wechselnden Muskel- und Spannungsempfindungen und größeren bzw. geringeren muskulären Anstrengungen begleiteten Erscheinungen sind auf unser verfeinertes Klanggefühl zurückzuführen. „Trägt" z. B. der Ton eines Instrumentes, so haben wir ein angenehmes, leichtes Spielgefühl, — „trägt" er dagegen nicht, strengen wir uns muskulär unwillkürlich an.

Also: Das Muskelgefühl reagiert sofort und auf's feinste auf das Klanggefühl. Ja noch weiter: Das Klanggefühl erzieht sich im Laufe der Übung das Muskelgefühl! Der Muskel ist im künstlerischen Spiel kein Automat, der seine Arbeit schematisch von selber, ohne jeden geistigen Zusammenhang verrichtet, — sondern er zieht sich zusammen und dehnt sich wieder aus auf höhere geistig-zentrale Impulse hin. Die Feinfühligkeit unseres Muskelspannungsempfindens setzt eine gleiche Feinnervigkeit unseres zentralen Klangvermögens voraus. Das künstlerische Anschlagsgefühl beruht somit darauf, daß wir jeden gewollten Klang muskulär und bewegungsgemäß im voraus, d. h. geistig empfinden und demgemäß zum Ausdruck bringen. Der durch Erfahrung und Übung gewonnene, zentral-geistig vorbereitete Klang wird gleichsam schon als muskuläres Spannungsgefühl vorausempfunden, noch ehe er auf dem Instrument ausgeführt wird. Es ist für feiner Empfindende schon längst zur Tatsache geworden, daß jedem Klang eine bestimmte Form, d. i. ein bestimmtes Muskelspannungsgefühl, entspricht. Je nach der Intensität und dem Reichtum der zentral-klanglichen Vorstellungssphäre stellt sich die Muskulatur ein. Weil wir den Klang so oder so vorher erklingen hören, diese oder jene Wirkung erzielen wollen, stellen wir Arme, Hände und Finger so oder so ein, vollführen bewußt oder unbewußt diese oder jene Bewegung. Wir wissen oder ahnen: diese Stelle klingt so oder so, und sofort spannen sich die Muskeln in der gewünschten Weise. Wir haben ein sicheres Gefühl dafür, ob wir z. B. eine Stelle mit schlanken, weichen, entspannten Händen oder mit gedrungener, konzentrischer energischer Handform ausführen, — ob wir mit zarten Fingerpolstern oder mit gekrümmten Spitzen spielen, — ob wir die Hand breit und tief in die Tasten legen oder mit ihr nur leise über diese hinstreichen, — ob wir mit diesem oder jenem Gewichtsdruck oder mit ganz leichtem Arm und zarten „träumenden" Händen auf dem Instrument liegen, — ob wir eine schwingende, rollende oder gleitende Anschlagsbewegung anwenden sollen, „fixiert" oder „gesetzt", in freier, entspannter oder konzentrierter und gehemmter Form uns bewegen müssen usw. Alle musikalischen Formen und Anschlagsnuancen, alle phrasischen Einheiten und dynamischen Feinheiten werden zugleich mit dem Klanggefühl muskulär mehr oder weniger bewußt empfunden. Was wir als Spielarten: legato, non legato, staccato, portato, leggiero, jeu perlé, con bravoura usw. — klanglich unterscheiden, setzt eine gleiche Differenzierung der Formmittel voraus, die ihrerseits auf einer gleichen Ver-

feinerung des Muskelspannungsgefühls bzw. der Druckempfindung und den rhythmischen Bewegungsformen beruht.

Die musikalische Empfindung kommt besonders in ganz bestimmten Handformen zum Ausdruck. Hand und Finger werden zu künstlerisch vollkommenen Werkzeugen des musikalischen Geistes. Sie reagieren auf das feinste auf jeden Druck und Gegendruck. Ist das Formgefühl der Hand weich, angenehm, wohltuend, bequem, so ist die Instrumentalform gut und der Ton schön, ist dagegen das Formgefühl trocken, spitz, taub oder kalt, eckig oder hart, so ist auch die Instrumentalform schlecht und der Klang mangelhaft. Gewiß ist, — und dieses läßt sich durch jahrelange, feinste Beobachtungen erweisen, — daß jedem Klang ein bestimmtes Formgefühl, wie umgekehrt jedem Formgefühl ein ganz bestimmter Klang entspricht (vollendete Funktionen vorausgesetzt!); denn jede Form stellt sich wie gesagt unbewußt auf die Klangvorstellung ein, so daß im Formgefühl das Klanggefühl sitzt, oder was dasselbe ist, daß sich das Klanggefühl als Formgefühl äußert. Eine Form ist jedenfalls nur dann vollkommen, wenn Klanggefühl und Handgefühl eins sind, und die nervösen Fingerspitzen die innersten seelischen Empfindungen restlos zum Ausdruck bringen.

Schließlich lernen wir ganze Stilformen und Stilperioden dementsprechend klanglich wie körperlich-rhythmisch begreifen. Für den dramatisch-pathetischen Stil z. B. pflegen wir uns ganz anderer Spielformen zu bedienen, als für den lyrisch-sentimentalen oder den graziösen Stil. Beethoven verlangt eine außerordentliche Klangkonzentration, eine gedrungene plastische Handform, somit eine viel stärkere geistige Konzentration, Muskelspannung und intensivere Druckempfindung für unser Spielgefühl als z. B. Mozart und Haydn. Ebenso benötigen Schubert — Schumann oder Brahms und Reger ganz andere geistig-muskuläre Spielformen und Anschlagmittel als der pathetisch-schwungvolle Liszt oder der weichere, zartere Chopin usw. Jedenfalls läßt sich sagen: Je stärker die Sensibilität, je reicher das Klanggefühl ist, um so intensiver ist auch das Muskelgefühl, um so mannigfaltiger sind die Anschlagsarten. Wir können somit objektiv als wahr unterstellen, daß beim künstlerischen Ausdruck das Klanggefühl immer das entsprechende Muskelspannungsgefühl erzeugt.

Der künstlerische Wert einer musikalischen Technik beruht abgesehen von ihrem rhythmischen Nerv noch immer auf ihrem klingenden Gehalt. Alle Entspannung, die ganze Bewegungs- und Anschlagslehre sind nichts, wenn das Klanggefühl nicht vorhanden ist oder versagt. Die Anschlagskunst hat ihre Wurzeln in der schöpferischen Kraft der persönlichen Färbung und Durchblutung der Töne und Klänge. Wir haben z. B. ein feines Gefühl sowohl für den hellen wie für den dunklen Klang. Ebenso weiß ein Künstler genau zu unterscheiden, was weich, halbweich, halbhart, hart oder stahlhart zu klingen hat. Der sinnlich-blühende Klang hat eine andere Form als der übersinnliche. Der „brillante", spitzige Ton wird anders genommen als der trockene und indifferente. Begriffe wie: sotto voce oder mezza di voce, quasi rezitativo oder parlando, senza sentimento oder misterioso sind Schall und Rauch, wenn sie sinnlich-klanglich nicht erfühlt und im Ton und An-

schlag unterschiedlich verkörpert werden können *). Auch die Quelle der imitierenden Wirkungen ist das Klang- und Farbgefühl. Orgel- und Orchesterklang, eine Geige und Flöte, Klarinette und Oboe, Fagott und Horn, Cello und Kontrabaß, Posaune und Pauke kann nur nachahmen, wer für den unterschiedlichen Klangcharakter dieser Instrumente ein „Gefühl" besitzt. Wer keinen Klangfarbensinn hat, dem nutzt alles Vormachen nichts.

Daher ist auch das Pedalisieren eine Kunst, die man im Gefühl haben muß. Alle Regeln und Vorschriften, wie und wo das Pedal getreten oder aufgehoben werden muß, haben nur einen relativen Wert. Wer keinen Instinkt für den Rhythmus und den Klang hat, dem nützt kein Pedal. Man kann wohl den mechanischen Tritt beim Pedalisieren lehren, man kann den unterschiedlichen Gebrauch des vorzeitigen, gleichzeitigen und nachzeitigen Pedales erlernen, aber schon die feineren Unterschiede der melodischen, harmonischen und dynamischen Pedalgebung, die Bemessung der Oberton- und Resonanzwirkungen des Instrumentes, wie die verschiedene Behandlung der einzelnen Lagen, das künstlerische Abstufen und Färben der Klänge mittels der Pedale, die rauschenden und nachahmenden Wirkungen, die Echoeffekte, die Dynamik der großen Flächen wie der Stilarten liegen allein im Klanggefühl, zum mindesten in einem geborenen instrumentellen Farbensinne beschlossen. Dazu kommt noch das Gefühl für die richtige Zeitdauer des auszuhaltenden Pedales, also für den „rhythmischen Tritt", der ebenfalls unlehrbar ist. Ob und wo man z. B. das Pedal tief und voll oder nur zur Hälfte oder nur ganz leicht „oben hin" nimmt, ob man langsam und weich oder rhythmisch genau und scharf (im $^1/_4$, $^1/_8$ oder $^1/_{16}$ „Tritt" usw.) niederdrückt, läßt sich eben nur empfinden, aber nicht methodisch anlernen **)

Selbst die Fingersetzung, die für das Handformgefühl wesentlich bestimmend ist, ist eine durchaus musikalische Angelegenheit. Die Entscheidung darüber, ob ein Fingersatz klingt oder nicht klingt, liegt nicht bei unserem mechanischen Fingerverstand, sondern allein bei unserem Klanggefühl, das noch immer der oberste Richter aller geistigen und sinnlichen Erfahrungsprozesse bleibt.

Wäre die mechanische Zweckmäßigkeit das alleinige Fingersatzideal, so würde uns keine Macht z. B. zu einer Änderung von mechanisch guten Fingersätzen zwingen. Und doch wird jeder Musiker von Geblüt dem Klang, dem Rhythmus oder der Phrasierung zuliebe jederzeit die Bequemlichkeit eines Fingersatzes aufopfern, ja unter Umständen die schwerste und kühnste Lösung vorziehen, wenn sie ihn klanglich oder rhythmisch befriedigt.

---

*) Es sei hier auch auf den großen Unterschied zwischen dem männlichen und weiblichen Klang hingewiesen. Der Anschlag des männlichen Geschlechtes ist immer energischer und bestimmter, der Klang heller und härter, klarer, voller und plastischer, als der der Frau, Ausnahmen natürlich zugestanden.

**) Die Pedalkunst verlangt überdies eine unbedingte Ruhe und Überlegenheit über die musikalischen und technischen Mittel. Nervöse Spieler, die in der Aufregung weder ihren eignen Ton hören, noch ihren Fußrhythmus mit ihrem persönlichen musikalischen Rhythmus in Kontakt und Übereinstimmung bringen können, werden es niemals zu irgend einer Meisterschaft im Pedalisieren bringen.

Ist das Klanggefühl, worunter man nicht nur das abstufende und färbende Empfinden, sondern auch die dynamische Entwicklungskraft, das Empfinden für das Abtönen ganzer Linien und Flächen zu begreifen hat, die eine Komponente, so ist das Rhythmusempfinden die zweite Komponente der Kunsttechnik, und zwar die vornehmste. Auch hier entscheidet die rein musikalisch-nervöse Empfindung. Zwischen mechanischem Zeitempfinden und musikalischem Rhythmus besteht ein gewaltiger Unterschied. Jeder Spieler kann wohl den Takt beherrschen, das Tempo sicher bestimmen und gegebenenfalls einhalten lernen, aber das Auf und Ab der Bewegung, ihr Verhalten oder Beschleunigen, das gemächliche Schreiten oder Schaukeln, den Wechsel zwischen Ruhe und elementarem Ausbruch, die Übergänge von musikalischen Entspannungen zu Hochspannungen, kurz die Freiheit und Elastizität der Zeitmaße und Rhythmenfolgen, sind rein künstlerische Vorrechte, die ebenso im Gefühl, im Blut und im Nerv wurzeln wie das vollendete musikalisch-rhythmische Gliedern der Phrasen und Sätze, das richtige Atmen, das feine Bogenziehen und Verbinden der kleinen wie der großen Teile und Formen. Die äußeren Formen der Rhythmusempfindung, die Anschlags- und Bewegungsformen, sind entweder gebunden oder ungebunden, frei oder gehemmt, bewegt oder weniger bewegt, weich, halbstarr oder starr, ohne die feinen Übergänge von den völlig entspannten und gelösten bis zu höchst gespannten Zuständen zu zählen. Ihre Anwendung ist uns meist unbewußt, ebenso ihr genauer Spannungsgrad. Wir haben nur ganz allgemeine Empfindungen. Es werden uns höchstens die beiden extremen Erscheinungen der völligen Abspannung wie der Hochspannung der Nerven und Muskeln bewußt. Was rhythmisch leicht beschwingt und schwebend, was schwer und wuchtig, was unter fast völliger Hemmung der Anschlagshebel gar monoton zu klingen hat, darüber entscheidet wiederum unser allgemeines musikalisches Gefühl. Selbstverständlich haben wir für einzelne bestimmte Rhythmenkomplexe eine sehr deutliche Empfindung, auch im körperlichen Sinne. So spüren wir den „springenden Arm" und die „tanzende Hand" bei den bekannten Tanzrhythmen wie Walzer, Mazurka, Bolero, Polonaise. Auch der Marschrhythmus hat eine bestimmte körperliche Prägung, besonders wenn er, wie beim Trauermarsch, etwas breiter und schwerer, auch fester und weniger „lappig" genommen werden muß. Die Mitwirkung des ganzen Oberkörpers ist hierbei unerläßlich und deutlich spürbar. Auch der Triolenrhythmus sowie viele synkopischen Bildungen und polyrhythmischen Formen werden uns häufig bewußt, zumal wenn ihre Ausführung mit Schwierigkeiten verknüpft ist und nicht restlos gelingt, so daß ein körperliches Mißbehagen entsteht. Ebenso werden der „Schaukelrhythmus" (beim „Wiegenlied", der „Barkarole" oder dem „Gondellied" usw.) und der sog. „Reiterrhythmus" lebhaft empfunden. Doch sorgt eine weise Anpassungsvernunft dafür, daß die meisten dieser Rhythmenfolgen, einige wenige intrikate Rhythmen ausgenommen, derart automatisiert werden, daß auch ihre äußeren Erscheinungsformen uns schließlich unbewußt werden.

Das phrasische Empfinden wurzelt (im künstlerischen Sinne!) ebenfalls im musikalischen Gefühl und ist als solches größtenteils unbewußt. Die anfangs geistigbewußt eingearbeiteten Motiveinteilungen und rhythmischen Gliederungen sinken

jedenfalls allmählich in das Unterbewußtsein hinab. Auch die äußeren Anschlags- und Bewegungsformen, wie z. B. das An- und Absetzen der Hand beim Anfang bzw. Ende einer Motivgruppe oder Phrase, werden uns während des Spieles schwerlich deutlich. Was uns vielleicht bewußt wird, ist lediglich ein gewisses allgemeines Gefühl für die rhythmische Ahnung der Phrase bzw. für die Hebungen und Senkungen ihrer motivischen Grundelemente, sowie — besonders bei Skalen-, Passagen-, Arpeggienformen, auch bei Oktavgängen, Trillerfigurationen und dgl. — ein bestimmtes Gruppengefühl, das uns gelehrt hat, bestimmte Unterteile solcher Formen in einen Griff zusammenzuziehen und mittels eines gleichförmigen (Gruppen-)Fingersatzes über zwei oder mehrere Oktaven bzw. mehrere Takte durchzuführen *). Dagegen empfinden wir mehr oder weniger deutlich gewisse agogische Haltepunkte und Sinnpausen, das richtige Setzen von Kommata, Semikolen, Punkten und Gedankenstrichen (Fermaten), sowie besonders genaue Artikulationen und Betonungen einzelner Töne, wenn wir mit ihrer Wirkung eine bestimmte künstlerische Absicht verbinden. Am stärksten spüren wir die nervösen Reize des sympathischen Nervensystems, insonderheit des Sonnengeflechtes (Plexus solaris), in welchem man wohl das eigentliche Zentrum der musikalisch-dynamischen und agogischen Kräfte zu suchen hat. Schon Meister Reger äußerte einmal scherzweise, daß sein Krescendo im „Bauche" säße. Wir können diese seine subjektiv-richtige Empfindung nur dahin ergänzen, daß alle seelischen Bewegungen, das ganze Auf- und Abwogen musikalischer Empfindungen, das An- und Abschwellen der Rhythmen und Formen, also alles Krescendieren und Dekrescendieren, wie jede Beschleunigung und Verminderung der Geschwindigkeiten vom Sonnengeflecht beherrscht und reguliert werden. Alles, was volkstümlicherweise auf unser „Herz" und „Gemüt" zu beziehen pflegt, sitzt uns viel mehr im „Gedärm" und geht das sympathische Nervensystem an, welches seine Zweige zu den Blutgefäßen, zu den Lungen, dem Herzen und zu allen Drüsen abgibt und so die Blutbewegung und Blutverteilung beeinflußt. Hier, im Sonnengeflecht gehen die eigentlichen musikalischen Erregungsvorgänge vor sich. Und die bei unseren großen Künstlern häufig zu beobachtenden Mitbewegungen des ganzen Körpers oder Leibes im Rumpfe sind nichts anderes als Reflexe des musikalisch affizierten sympathischen Nervengeflechtes, der an- und abklingenden Nervenreize unseres zentralen Sonnensystems. Der wehende Atem, der große Rhythmus, die letzte Kraft wie die höchste Geschwindigkeit strömen unserer Kunst von diesem Punkte aus zu und sinken, nach erfolgter Abspannung, wieder in ihn zurück.

Das Wesen des plastischen Sinnes wie der tektonischen oder aufbauenden Kraft spielt dagegen psychologisch mehr in das Quellengebiet des ge-

*) Das Gruppengefühl, das seinerseits wieder das Lagengefühl erzeugt, ist m. E. für die gesamte Formalistik entscheidend. Die Schwierigkeiten der meisten Instrumentalformen werden überhaupt nur dadurch behoben, daß man sie phrasisch behandelt, d. h. in die rechten rhythmischen Gruppen einteilt. Die hierdurch erzielte Übersichtlichkeit und Ordnung in dem Plan eines Satzes oder einer Linie gewährleisten nicht nur ihre Sicherheit, sondern auch ihre Geschwindigkeit. Die „letzten" Geschwindigkeiten gelingen uns nur auf Grund klar und sicher entwickelter phrasisch-rhythmischer Einheiten.

staltenden Geistes und des allgemeinen Kunstgefühls hinüber, obwohl beide Kräfte sowohl vom Klanggefühl wie vom rhythmischen Empfinden gespeist werden. Beim plastischen Bilden erscheint das Klangliche lediglich unterbetont, das Formale überbetont. Das tektonische Gefühl, das das Bilden und Bauen in Tönen und Formen zum Inhalt hat, steigert den Rhythmus ins Große, Breite, Monumentale. Die darstellende Kunstübung ist jedenfalls eine Spannungstätigkeit aller Phantasie- und Vorstellungskräfte, wobei anzumerken ist, daß auch bei der schöpferischen Reproduktive das Letzte und Höchste meist absichtslos und zufällig, in den großen und seltenen Augenblicken genialer Inspiration gelingt. Wo, wie z. B. in den großen klassischen Kunstwerken, thematische Plastik und formaler Aufbau vonnöten ist, tritt sofort die höchste Konzentration des Geistes in Tätigkeit. Die Themen wie die große Form werden mit Sorgfalt und Liebe, Geschmack und Klangsinn behandelt. Wenn das Gesamtkunstwerk, von den Achsen eines derart durchgeistigten Formgefühls und eines gleichwertigen musikalischen Klang- und Rhythmusempfindens getragen, rein und klar, einfach und groß hingestellt wird, so hat die Technik ihre höchste künstlerische Aufgabe erfüllt.

Der improvisierte „Siegfried"-Ruf

Das lustigste Erlebnis aus meinem Musikerdasein ist zweifellos die Geschichte mit dem improvisierten „Siegfried"-Ruf. Sie ist zwar schon über 15 Jahre alt, doch glaube ich, daß sie auch heute noch geeignet ist, das Zwerchfell meiner Kollegen in herzhafte Erschütterung zu setzen.

Damals absolvierte ich nach meiner Kriegsverwundung mein zweites Studium an der Berliner Hochschule für Musik, wo ich ein paar Semester lang auch der Waldhornklasse von Professor R. angehörte. Immerhin war ich auf diesem Instrument schon so weit, daß ich im Orchester des Deutschen Opernhauses mitwirkte, wenn ich auch vom Ziel meiner künstlerischen Reife noch eine ganze Strecke weit entfernt war.

In jener Zeit verkehrte ich in der sehr musikliebenden und -beflissenen Familie eines Berliner Postdirektors, der im kleinen, geselligen Kreis des öfteren musikalische Hausabende veranstaltete, bei denen er, selbst ein recht gewandter Pianist, meine Waldhorn-Solis auf dem Klavier zu begleiten pflegte. Die freundlichen, ganz der holden Musika hingegebenen Stunden sind mir noch heute in ungetrübter Erinnerung! Nur einmal brachte mich die liebenswürdige Wertschätzung meiner Freunde in nahezu tödliche Verlegenheit, aus der mich jedoch im letzten Augenblick ein wahrhaft genialer Einfall rettete.

Wieder einmal verbrachte ich einen angeregten Abend im Freundeskreis der Familie B. Später gesellten sich auch Sohn und Tochter des Hauses dazu, die eben von einer „Siegfried"-Vorstellung der Berliner Staatsoper heimgekehrt waren und nun lebhaft ihre Eindrücke von der Oper zu schildern begannen. Die Aufführung wäre geradezu

meisterhaft gewesen, nur bei dem berühmten „Siegfried"-Ruf hätte der Waldhornist leider versagt. Ich fing an zu widersprechen: Das sei ganz unmöglich, der erste Hornist der Staatsoper sei mein Hochschullehrer, Professor R., eine Kapazität auf dem Waldhorn, für den selbst das für dieses Instrument so gefährliche hohe „C" des Siegfried-Rufes keine Schwierigkeiten habe, im Gegenteil, gerade in dieser Partie sei er unfehlbar! Und in glühendem Eifer verteidigte ich die also angegriffene Ehre meines Meisters.

„Nun", meinte da in aller Seelenruhe plötzlich einer der Besucher (später erfuhr ich, daß er mit einem Hornisten an der Berliner Staatsoper befreundet war), „dann spielen Sie uns doch einmal den Siegfried-Ruf vor! Sie sind doch Schüler von Professor R., und noch dazu einer seiner begabtesten!" Ich wehrte natürlich mit beiden Händen ab und versuchte klar zu machen, daß mir dies ohne Vorbereitung gänzlich unmöglich sei; der Siegfried-Ruf sei immerhin für Waldhorn eine Höchstleistung, die ein sorgfältiges und spezielles Studium erfordere! Man ließ aber nicht locker, die Anregung hatte natürlich bei den anderen Gästen lebhafte Zustimmung gefunden, und als ich nicht aufhörte mich zu sträuben, fing man mich zu hänseln an. Na, und worauf reagiert schon ein Musiker am schnellsten? Wenn man ihn bei seinem Künstlerehrgeiz packt! Ich mußte also wohl oder übel nachgeben, obwohl mir inzwischen reichlich unbehaglich geworden war. Man gibt sich ja auch vor Freunden nicht gern eine künstlerische Blöße, und daß der nächste Augenblick einen kläglichen Versager bringen mußte, war mir völlig klar. Wie ein Gespenst stand das „hohe C" vor mir! Als ich nach meinem Instrument griff, begann mir langsam der blasse Angstschweiß von der Stirne zu rinnen! Da, in letzter Minute, als ich schon das Mundstück an die Lippen schob und etwa zehn Augenpaare erwartungsvoll auf mich herabstarren sah, kam mir von ungefähr ein rettender Gedanke. Im Nu war alle Angst verschwunden, siegesgewiß hob ich den Kopf und schmetterte meinen Siegfried-Ruf hinaus, daß es nur so eine Freude war. ... Der Erfolg war verblüffend; man kam aus dem Staunen und Beifallsspenden nicht heraus, und ich, froh über die göttliche Wende des Geschicks, heimste mit schmunzelnder Lausbubenmiene die mir dargebrachten Huldigungen ein.

Wie ein Lauffeuer verbreitete sich in den nächsten Tagen die Kunde von meiner Wunderleistung. Man sprach von „Naturwunder", „göttlicher Begabung" u. dgl., meiner „maßlosen Bescheidenheit" wegen wurde ich in den Himmel gelobt. Natürlich wurde die Geschichte durch den Freund der Familie B. auch bald im Orchester der Staatsoper bekannt und nicht lange darauf fing man auch in der Hochschule zu tuscheln an. Überall fand sie mehr oder minder gläubige Gesichter, bis ich dann schließlich gebeten wurde, meine interessante Leistung noch einmal vor Professoren und Kollegen zu wiederholen. Nun, ich war es der Würde Wagnerschen Geistes wohl schuldig, zu verhindern, daß sein unsterbliches Werk mit einer dröhnenden Lachsalve begrüßt worden wäre; denn vor diesem Auditorium hätte mein Vortrag ganz gewiß keine andere Wirkung erzielt. Ich zog es also vor, statt dessen lieber die kleine Spitzbüberei zum Besten zu geben, die mir an jenem Abend ein guter Geist zur Rettung meines Ansehens eingegeben hatte: Um der Gefahr des gefürchteten hohen „C" zu entgehen, hatte ich

den Siegfried-Ruf kurzentschlossen — — — eine Quarte tiefer geblasen, so daß ich nur bis zum „G" hinaufzuklettern brauchte, eine Leistung, die schließlich jedem Durchschnittshornisten gelingt. Dieser kleine Betrug war den Laienohren meiner Freunde entgangen.

Zur Nachahmung im Bedarfsfalle empfohlen! Hermann Blume.

Unsere Meinung

Haben die Komponisten ernster Musik eine Existenzberechtigung?

Diese Frage muß aufgeworfen werden, wenn man den Anteil der Komponisten ernster Musik an dem Gesamtaufkommen der Stagma-Gebühren betrachtet. Die Gesamtsumme liegt erheblich über 6 Millionen Mark im abgeschlossenen Geschäftsjahre. Fast 1/3 dieser Summe sind Verwaltungskosten. Auf Grund des Systems der Punktwertung ergibt sich für die ernste Musik ein Anteil von 190 000,— Mark lediglich für Konzertwerke, Bühnenwerke werden von einer anderen Stelle erfaßt). Der gesamte Rest fließt den Komponisten von Unterhaltungs- und Schlagermusik zu. Ihr Anteil beträgt also ein hohes Vielfaches.

Die Zahlen sind zweifellos richtig errechnet. Es ist ja auch selbstverständlich, daß in den zahllosen Kaffeehäusern mit Musikkapellen, in den Tonfilmen und auf den Tanzböden verhältnismäßig mehr „Musik" gemacht wird als in den Konzertsälen. Einen ungefähren Gradmesser für das Verhältnis von ernster zu ernster Unterhaltungsmusik hat man am Rundfunk-Programm, wo die ernste Musik im Verhältnis zu der gesamten Sendezeit eine immer kleinere Rolle spielt.

Das Ansehen unseres Volkes als einer Musik-Nation, ja als des ersten Musiklandes Europas beruht aber keineswegs auf der gutgehenden Ware der Will Meisel, Paul Linke, Walter Kollo und wie sie alle heißen mögen. Da bleiben immer nur einige wenige Namen übrig.

Es bedarf für den verantwortungsbewußten Musiker gar keiner Erörterung, daß die sogenannte „ernste Musik" (die je nach ihrer Bestimmung auch durchaus heiter sein kann) bei der Verteilung des Tantieme-Aufkommens anders bewertet werden muß als ein belangloser Zeitvertreib. Wir stehen hier einer der wichtigsten Frage gegenüber, wenn wir auf dem Gebiet der Musik die kulturellen Belange nicht von rein wirtschaftlichen ertöten lassen wollen. Auch wenn nicht jedes Werk der ernsten Gattung Ewigkeitswert besitzt, so ist doch bereits der Wille zum Höheren anerkennenswert und als besondere Leistung zu bewerten. Besondere Leistung der Volksgemeinschaft gegenüber hat wiederum besondere Pflichten dem schöpferischen Glied dieser Gemeinschaft gegenüber zur Folge. Wir halten eine umgehende Neuordnung des Verteilungsschlüssels der Stagma für eine der dringendsten Forderungen des Tages.

In diesem Zusammenhang ist eine weitere Zahl interessant. In einem Rechenschaftsbericht der Stagma wird festgestellt, daß die Stagma an die Reichsmusikkammer zur

Linderung der Not auf dem Gebiete des deutschen Musiklebens weitere 222 750,— Mark abgeführt hat. Wir nehmen an, daß diese Gelder als Beihilfe für Kulturorchester und für organisatorische Zwecke der Reichsmusikkammer Verwendung finden. Das sind notwendige Arbeiten, aber es muß bedenklich stimmen, daß dieser Betrag um 32 000,— Mark höher ist als der gesamte Anteil der Komponisten ernster Musik im Laufe eines Jahres.

Lieder des jungen Deutschland

Im September-Heft der „Musik" erschien eine Besprechung über „Lieder des jungen Deutschland" durch Hans Bajer. Ein in der Formulierung mißglückter Satz über den Deutschlandsender gab leider Anlaß zu Mißdeutungen, die wir bedauern. Die Persönlichkeit Bajers, der der Verfasser des parteiamtlichen Liederbuches der NSDAP ist, bietet die Gewähr dafür, daß diese Äußerung weder eine beleidigende Absicht verfolgte noch einen politischen Hintergrund haben sollte. Die Schriftleitung.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Die bedeutendste Arbeit der NS-Kulturgemeinde im September war die Gestaltung des künstlerischen Rahmens für die Kulturtagung der NSDAP auf dem Reichsparteitag in Nürnberg. Ein Chor der Hitler-Jugend, von der Abteilung Jugendgruppe gestellt, sang das Lied „Wir Jungen" von Heinrich Spitta. Das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe spielte, aufgefordert von der Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde, die Egmont-Ouvertüre und die 5. Sinfonie von Beethoven. — Auch an anderen Stellen konnte die NS-Kulturgemeinde zur würdigen Ausgestaltung dieser feierlichsten Tage des Nationalsozialismus beitragen: Der Parteikongreß wurde eröffnet mit der „Festmusik" von Albert Jung. Dieses Werk, das im Rahmen der Düsseldorfer Reichstagung der NS-Kulturgemeinde im Juni dieses Jahres einen Höhepunkt unserer musikalischen Veranstaltungen darstellte, wurde vom Führer selbst auf Vorschlag des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte weltanschauliche Schulung und Erziehung der Bewegung (NS-Kulturgemeinde) zur Aufführung auf dem Reichsparteitag bestimmt. Das Reichssinfonieorchester unter Leitung von Franz Adam gab durch die Aufführung dieser „Festmusik" dem Parteikongreß einen feierlichen Auftakt. Die NS-Kulturgemeinde kann in dieser Wahl eine schöne Bestätigung ihrer kunstpflegerischen Arbeit erblicken.

Von den Arbeiten der Amtsleitung im September treten besonders hervor eine Arbeitstagung, die gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht durchgeführt wurde, um unter den berufenen Persönlichkeiten und Dienststellen durch offene Aussprache die Fragen des Sprechchors und des Laienspiels einer Klärung näherzubringen. Die Tagung fand in der Form eines Lagers in Finkenkrug bei Nauen statt. Sie wurde von Dr. Karl Gofferje, dem Leiter der Abteilung Volkstum und Heimat, einberufen und geleitet. Unter den Teilnehmern waren unter zahlreichen Vertretern der Amtsleitung und am Laienspiel wirkenden Einzelpersönlichkeiten (darunter der Dichter Heinz Steguweit), Vertreter des Reichserziehungsministeriums, der Amtsleitung der NSG „Kraft durch Freude", der Reichsmusikkammer, der Reichsjugendführung, der NS-Frauenschaft, verschiedener Verlage usw. Die Aussprache förderte eine Reihe wesentlicher Erkenntnisse zutage, die in weiterer enger Zusammenarbeit der Tagungsteilnehmer zur Grundlage aller kommenden Arbeiten auf dem Gebiet des Sprechchors und des Laienspiels werden sollen.

Über die Filmarbeit der NS-Kulturgemeinde gab gegen Monatsende die Amtsleitung bekannt, daß ein Münchener Filmverleih eine Berliner Niederlassung gegründet hat, um die folgenden Filme der NS-Kulturgemeinde für Deutschland und das Ausland in den Vertrieb zu nehmen: „Ewiger Wald — ein Film von deutscher Art", „Das große Eis — Alfred Wegeners letzte Fahrt", „Heimat im Meer — ein Filmlied von der Halligwelt", „Rheinsymphonie — Der deutsche Strom von der Quelle bis zur Mündung". Ein Arbeitsgebiet der NS-Kulturgemeinde, auf dem bisher in aller Stille lange und schwierige Vorarbeiten geleistet worden sind, tritt damit zum erstenmal in das Licht der Öffentlichkeit. Über die weiteren Fortschritte der Filmarbeit, besonders über die Fertigstellung der augenblicklich vorbereiteten Großfilme „Ewiger Wald" und „Das große Eis", wird in den nächsten Wochen mehr zu hören sein.

Der weitere Ausbau der Volkstumsarbeit hat zur Gründung von drei weiteren Reichsfachstellen geführt, die im Laufe des Monats ihre Arbeit bereits aufgenommen haben: Reichsfachstelle Sprechchor und Laienspiel, die auch die Trägerin des erwähnten Arbeitslagers war, Reichsfachstelle Heimatschutz in Verbindung mit dem Deutschen Bund Heimatschutz und Reichsfachstelle Volksmusik, die besonders mit der Pflegschaft Sing- und Spielkreise in der Reichsmusikkammer (Amt für Chorwesen) zusammenarbeitet.

In den Gauen hat inzwischen die Winterarbeit mit großem Nachdruck begonnen. An dieser Stelle können nur einzelne besonders nennenswerte Ereignisse angeführt werden. — Gautagungen führten die Gaue Mecklenburg-Lübeck und Westfalen-Süd durch. Besonders die Mecklenburgische Tagung fand über die Grenzen des Gaugebiets hinaus stärkste Aufmerksamkeit, weil die nationalsozialistische Kulturarbeit in diesem fast rein ländlichen Gau auf besondere Bedingungen stößt, die gerade dieses Gebiet zum Prüfstein der nationalsozialistischen Idee einer aus Landschaft und

Stammestum erwachsenen Volkskultur machen. Die in Güstrow durchgeführte Tagung ergab die erfreuliche Erkenntnis, daß hier der Beweis für die Richtigkeit unserer Zielsetzung Tag für Tag in hingebungsvoller Kleinarbeit geliefert wird.

Der Gau Groß-Berlin wird sich im jetzt begonnenen Kunstwinter die im vorigen Jahr erkämpfte Führerstellung im Kunstleben der Reichshauptstadt nicht entreißen lassen. Um jedem Mitarbeiter die notwendige geistige und weltanschauliche Grundlage zur Durchführung seiner Aufgaben zu geben, veranstaltet die Gaudienststelle eine Reihe von Schulungsabenden, die jedesmal eine wichtige Frage der kulturellen Neugestaltung in theoretischer und praktisch beispielhafter Darstellung anfassen. — Zur Vorbereitung der diesjährigen Deutschen Buchwoche werden nach dem Beispiel des vorigen Jahres wieder eine Reihe hervorragender Schriftsteller in verschiedenen Verwaltungsbezirken der Reichshauptstadt für die NS-Kulturgemeinde lesen. Die diesjährigen Dichterabende dieser Reihe „Volkhafte Dichtung unserer Zeit" gelten Hans Friedrich Blunck, Jakob Schaffner, Josefa Berens-Totenohl, Joachim von der Goltz, Heinz Steguweit und Edwin Erich Dwinger. —

Die Gaudienststelle Schleswig-Holstein eröffnet ihre Arbeit zur Pflege der bildenden Kunst mit einer Ausstellung fast aller bildenden Künstler des Gaugebiets unter dem Namen „Schleswig-Holstein, Land und Volk". — In Danzig weilt zur Zeit die in Berlin zuerst gezeigte „Deutsche Graphikschau", erweitert durch Arbeiten Danziger Künstler.

Interessant sind noch zwei Planungen, deren Ausführung sich über den ganzen Kunstwinter erstrecken wird: Freikonzerte der NS-Kulturgemeinde im Auftrage des Gauleiters von Mainfranken in den Notstandsgebieten der Rhön und des Spessarts und eine planmäßige Förderung lebender Tonsetzer durch die NS-Kulturgemeinde Leipzig in einer größeren Reihe von Orchesterkonzerten und Kammermusiken.

Im Rahmen des Münchner Festsommers 1935 veranstaltete die Gaudienststelle München-Oberbayern der NS-Kulturgemeinde einen Schumann-Pfitzner-Abend im Odeon. Nach den führenden Tonschöpfern und Dirigenten unserer Zeit, Furtwängler, Knappertsbusch, Trunk und Strauß war hier Hans Pfitzner Gelegenheit gegeben, die großen Orchesterkonzerte des Sommers mit einer eindrucksvollen Verkündigung kostbarsten deutschen Musikgutes abzuschließen. Das Programm umfaßte die d-moll-Symphonie von Schumann und zwei Werke Pfitzners: das prachtvolle Es-dur-Klavierkonzert und die Ouverture zu Kleists „Kätchen von Heilbronn". Das Klavierkonzert fand in der jungen Münchner Pianistin Rosl Schmid eine hervorragende Interpretin, die dieses echte Werk deutscher Romantik vorbildlich, mit virtuoser technischer Beherrschung und grandiosem Schwung zum Vortrag brachte. Das neu gegründete Bayerische Landesorchester der Reichsmusikkammer spielte unter

Pfitzners Stabführung mit erlesener Sorgfalt und packendem Ausdruck. Das Publikum feierte den als Schöpfer wie als Interpret gleich genialen Meister mit begeistertem Beifall. — Auf Anregung der NSKG hatte sich die Akademie der Tonkunst entschlossen, im Halbrund des großen Odeonsaales die ungünstig wirkende Lisztbüste wieder durch die Schumannbüste zu ersetzen, die früher schon an dieser Stelle stand.

Mitteilungen der Berliner Konzertgemeinde

(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)

Das 1. Konzert, das die Berliner Konzertgemeinde ihrer täglich wachsenden Mitgliederzahl bieten wird, findet am 17. Oktober in der Philharmonie unter Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm statt. Er hat sich im vorigen Jahr in zwei Konzerten mit den Philharmonikern und der Sächsischen Staatskapelle mit Werken von Mozart, Beethoven und Strauß in Berlin vorgestellt. Diesmal wird er ein ausgesprochen romantisches Programm dirigieren. Die Ouvertüre zu Webers „Oberon" und die IV. Sinfonie von Tschaikowsky stehen auf dem Programm. Dazu spielt die Solistin des Abends, Cecilia Hansen, das Violinkonzert von Brahms.

Hermann Diener und sein collegium musicum instrumentale warten in der Singakademie am 25. Oktober mit einem heiteren Mozart-Abend auf. Neben einem Divertimento und Scherzduetten kommt auch der „musikalische Spaß" zum Vortrag, in dem „der Kapellmeister Mozart die untüchtigen Compositeurs und die ungeschickten Virtuosi gar ergötzlich persiflieret".

Im Gegensatz dazu steht das Konzert mit dem Philharmonischen Orchester, das der Präsident der Reichsmusikkammer, Generalmusikdirektor Professor Dr. Raabe, am 7. November dirigiert. Der hervorragende Bruckner-Interpret wird auch diesmal wieder eine Sinfonie des Meisters zum Vortrag bringen. Voran geht das Quadrupelkonzert Vivaldi-Bach, in dem Friedrich Wührer, Erich Riebensahm, Hermann Hoppe und Wolfgang Brugger den Solopart bestreiten.

Schließlich findet am 10. und 11. November die Aufführung des Chorwerkes „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann statt. Das Werk wurde während der Düsseldorfer Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in diesem Sommer uraufgeführt und bedeutet für Berlin eine Erstaufführung. Die Besetzung des Werkes setzt sich aus dem verstärkten Philharmonischen Orchester, mehreren Berliner Chören, einem Sprechchor und 3 Solisten zusammen. Die Gesamtleitung hat Gewandhauskapellmeister Professor Hermann Abendroth übernommen.

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Allgemeine Programmfeststellungen.

Unsere Programmfeststellungen gehen heute teilweise auf Funkproben und teilweise auch unmittelbar auf Programmangaben zurück. Wir gaben hierzu bereits in der letzten Nummer an, daß wir zur weiteren Aktivität der funkmusikalischen Fragen fast alle deutschen Reichssender aufgesucht haben und so natürlich die eine oder andere Sendung am Lautsprecher selbst versäumen mußten. Obige Voraussetzungen sollen es uns aber trotzdem gestatten, auch für diese Programmfeststellungen den Anspruch auf eine gewisse Vollständigkeit zu erwerben.

Am 26. August jährte sich zum 75. Male der Todestag Friedrich Silcher's, „des Erweckers des deutschen Volksliedes", wie ihn die Gedächtnis-Sendungen der Reichssender Stuttgart und München nannten. — Der Deutschlandsender hat Generalmusikdirektor Stange zum 1. Kapellmeister ernannt und ihn mit der Bildung eines eigenen, großen Sinfonieorchesters betraut, das der Deutschlandsender bisher noch nicht besaß. Bevor dieses Orchester in Tätigkeit treten kann — es wird u. W. bis November dauern —, lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf die Berliner Philharmoniker, die mit den verschiedensten Gastdirigenten öfters im Deutschlandsender spielen. Man muß dabei immer wieder staunen, wie sich dieses Orchester auf die verschiedensten Dirigenten einstellen muß und einstellen kann, ohne natürlich die Gefahrenmomente einer solchen dauernden Umstellung ganz unbeachtet zu lassen. — Der Reichssender Hamburg hat es in kurzer Zeit verstanden, sich im gesamten Funkprogramm einen mitführenden Platz zu verschaffen. Neben charakteristischen Einzelprogrammen ist er mit einer „Nordischen Brücke" hervorgetreten, bei der er seine Aufgaben als Grenzlandsender erfüllt. Ferner ist es ihm gelungen, wertvolle Opern in eine anregende funkische Form zu kleiden oder überhaupt funkisch sinngemäß darzustellen und sich damit bei anderen Sendern durchzusetzen. Damit kommen wir noch einmal auf die Opernfragen zu sprechen, zu der wir insbesondere von München und Köln — die allbekannte Tätigkeit von Frankfurt und Berlin wollen wir diesmal nicht besonders aufführen — gute Beiträge zu erwarten haben. Recht originell ist dabei die musikalische Voranzeige des Reichssenders Berlin, der in Kürze eine abendfüllende opernmusikalische Suite aller für 1935/36 vorgesehenen Opern bringen will. Königsberg entwickelt im Programm eine dankenswerte Lebendigkeit. Warum wir das erste Auftreten des neuen Funkorchesters nicht hören konnten, sei an anderer Stelle grundsätzlich behandelt. Köln führt seine Reihe „Musik unserer Zeit" bisweilen mit sehr beachtlichen Beiträgen fort. Leipzig hat die Sommerpause benutzt, sich einen löblichen und im Funk gutklingenden Unterhaltungsstil zu erarbeiten. Daß uns jedoch dieser Unterhaltungsstil bei anderen Sendern noch Sorgen bereitet, sei unter dem folgenden Kapitel aufgezählt. Von Breslau hörten wir einige Musikprogramme, die eine weitere Zunahme des Orchesterklanges gezeigt haben. Hoffen wir, daß wir dies in unserer nächsten Nummer als feststehende Tatsache melden und näher beschreiben können. In Stuttgart ist der 1. Kapellmeisterposten durch den Weggang Ferdinand Drost's an die Münchener Staatsoper verwaist. Zur Zeit laufen verschiedene bewerbende Gastdirigentenspiele, deren Ergebnis wir mit der Entscheidung des Senders selbst berichten werden. — Aus unserer Abfassung geht endlich hervor, daß das Winterprogramm, das von den einzelnen Sendern sehr intensiv vorbereitet wird, noch vor der Tür steht, — ein Programm, dessen funkmusikalische Reichhaltigkeit auch hier unseren Platz hoffentlich sehr in Anspruch nehmen möge.

Die einzelnen Sender.

Wir möchten dieses Kapitel heute mit einer Frage beginnen, die alle Sender einzeln und zugleich gemeinsam betrifft. Es ist dies der gegenseitige Programmaustausch der Gruppensendungen (worunter wir im Gegensatz zur Reichssendung den Anschluß eines oder mehrerer Sender an einen anderen Sender als Ursender verstehen wollen). Wir wollen uns dabei alle grundsätzlichen Vorbemerkungen sparen bis auf die, daß wir soweit orientiert sind, daß solche Gruppensendungen von oftmals sehr maßgeblichen technischen Umständen abhängig sind, — Umstände, die unseren Wünschen von vornherein eine unerwartete Einschränkung auferlegen können. Immerhin verlangt unser Beispiel vom 1. September eine grundsätzliche Beachtung, wo nämlich der Reichssender Königsberg zum erstenmal sein neues Orchester und seinen neuen 1. Kapellmeister vorstellte und dieses doch für den deutschen Rundfunk und seine Orchesterkultur so wichtige Ereignis auf die Wirkung des Heilsberger Wellenbereich beschränkt wurde. Denn gerade der Heilsberger Sender ist in den anderen deutschen

Bezirken nur sehr schwer zu erreichen. An diesem Abend traten aber zwei andere Sender für den Operngedanken ein (Stuttgart: Opernpotpourri, Leipzig: Verdi-Oper), — zwei Sendungen, die im ersten Falle von 4 und im zweiten Falle von 2 anderen Sendern mitübernommen wurden. Diese Programmschaltung war dabei so gewählt, daß z. B. Stuttgart und München das gleiche Programm brachten. Wir stellen uns nun den Idealfall so vor, daß die Wellenausstrahlung des Stuttgarter Hauptsenders auch unmittelbar für den Münchener Funkbezirk gereicht hätte, während so München für eine mögliche Übernahme aus Königsberg frei geworden wäre. Uns ist dazu nun eine Reihe von verschiedenen Stellungnahmen zugegangen, deren Für und Wider wir bei der noch nicht feststehenden Abhängigkeit von technischen Voraussetzungen nicht veröffentlichen möchten. Der musikalische Eifer aber, mit denen man sich in verschiedenen Stellungnahmen gerade für diese Fragen interessiert, mag aber schon als solcher ausreichen, auch diese Probleme der Gemeinschafts-, bzw. Gruppensendungen auf bestimmte Grundsätze hin zu prüfen und diese Form der freien Gemeinschaftsarbeit mit bestimmten Richtlinien zu durchwirken. Unter bestimmteren Richtlinien wollen wir natürlich nicht eine formale Bindung für künstlerische Entscheidung verstanden wissen, sondern gerade eine zielbewußtere Auflockerung, daß der Programmanschluß eines Senders an einen anderen seine fachbedingten Gründe so in sich tragen möge, daß gleichsam jeder Hörer spürt: Mein Sender mußte die und die Sendung und nicht die andere übernehmen, —— sofern eben, wie eingangs bemerkt, nicht rein technische Entscheidungen mitspielen.

Ein anderer Punkt ist immer noch: Die tänzerische Unterhaltungsmusik, die bei dem einen Sender freier und bei dem anderen Sender strenger gehandhabt wird. Es ist dabei schwierig für den Rundfunk, diese Fragen kategorisch entscheiden zu wollen, wo dies ein allgemein-musikalisches Problem ist. Immerhin müssen wir stets unterscheiden zwischen Tanzmusikfragen und Tanzkapellenfragen. Wir konnten beispielsweise kürzlich der Kölner Mittwochs-Sendung beiwohnen „Nachtmusik und Tanz". Die frische Ausführung zweier Tanzkapellen war an sich sehr gut, hinterließ aber folgende Problematik:

Ein Großes Orchester mit einer (selbstverständlich) überwiegenden Streicherbesetzung und daneben ein Kleines Orchester mit ebenfalls fast ausschließlicher Streicherbesetzung traten im abwechselnden Nacheinander mit Wiener Walzer- und ähnlichen stilverwandten Vortragsstücken hervor. Die Besetzung beider Orchester war klanglich die gleiche, sie war hier nur größer und dort nur kleiner. Da nun dieses Verhältnis von einer kleineren und großen Streicherbesetzung bei dem vorgetragenen Programm nicht nur unerheblich war, sondern (was das „unerheblich" in diesem Fall begründet) durch den Verstärker ausgeglichen werden kann und wohl auch ausgeglichen wurde, so muß natürlich die Frage nach dem zwingenden Grunde eines solchen orchestral-verwandten Nebeneinander auftauchen. Rein äußerlich war es wohl so, daß die Tanzkapelle ihre Saxophon- und tanzorchestralen Instrumente mit den Streichinstrumenten vertauscht hatte. Wir nehmen an, daß dieser Instrumententausch eine durchaus berechtigte Maßnahme gegen die immer noch in unseren Tanzkompositionen umherirrenden Tanzfloskeln und sinnlosen Wortverbindungen sind. Bei dieser Demonstration der Instrumente wollen wir Musiker und Komponisten vom Fach aber nicht stehen bleiben, sondern vielmehr in ihr eine symbolische Aufforderung erblicken, nun endlich die Wirkungen der Saxophon- und Bläserschematismen auf die Ursache, auf das Kompositionsproblem selbst zurückzuführen zu helfen. Wir brechen deshalb hier ab und möchten uns demzufolge in der nächsten Nummer der »Musik« in geschlossener Form für das Tanzmusikproblem einsetzen. Entweder mag man dann unseren Forderungen beipflichten oder zu ihnen kritisch Stellung nehmen. Beide Wege werden dem Tanzmusikproblem nützen. Denn das Problem ist da und kann als Problem durch nichts weiter beseitigt werden als durch uns selbst!

Reichsparteitag und Funkmusik.

Wir haben hier die Aufgabe, auf diejenigen Punkte des jüngsten Reichsparteitages der Freiheit einzugehen, die sinngemäß auch für die funkmusikalische Gestaltung Anregungen und Hinweise gebracht haben. Dabei wollen wir unsere Aufgabe nicht wörtlich ausführen und nun diejenigen Programmfolgen nachzeichnen, die der Zu-Hause-Gebliebene auch in musikalischer Hinsicht am Lautsprecher miterleben konnte — wie beispielsweise die weihevolle Aufführung der „Meistersinger zu Nürnberg" —, sondern wir möchten vornehmlich auf die Kulturtagung zu sprechen kommen, bei der der Führer mit willensstarken Worten u. a. auf die Aufgabe der Kunst hinwies: Das unmittelbare Verhältnis von Kunstwerk und kunsterlebendem Volk zu pflegen, und zwar in einer ursprünglichen Gestaltung des allgemeingültigen, völkisch bedingten Seelenlebens, denn dieses Seelenleben ist der ursprüngliche und tiefverankerte Besitz aller gleichgearteten Volksgenos-

sen, und seine unmittelbare Wirkungsfähigkeit in künstlerischer Gestaltung ist dann nur noch — wenn wir es für unsere funkmusikalischen Fragen einmal besonders formulieren wollen — an die einfachsten Voraussetzungen des musikalischen Hörvermögens gebunden.

Diese Führerworte sind dabei im höchsten Maße geeignet, auch die funkmusikalischen Teilfragen in einem noch schärferen und klarbewußteren Sinne zu organisieren. Denn gerade der musikalische Rundfunk läßt ja bei seinem Verzicht auf anschauliche Beigaben eben nur den Wesenskern eines Musikstücks erklingen. Dieser Wesenskern wird nicht durch bloße Tonfolgen dargestellt — denn dann wäre ja jeder Zusammenhang von Tönen gleichwertig oder gleichberechtigt —, sondern vielmehr durch den Sinn dieser Töne, der der seelischen Einstellung und Veranlassung des „tonsetzenden" Musikers gleichkommt und diese weltanschauliche Veranlagung musikalisch umschreibt. Diese Unmittelbarkeit des musikalischen Schaffens und des musikalischen Hörens erreichen wir also dadurch, daß wir das seelische Nationalvermögen, an dem jeder einzelne Volksgenosse teilnimmt, unmittelbar, ohne stilistische Umschweife, ohne Umwege und Trübungen richtig erfassen und sinnentsprechend wiedergeben. Es liegt zudem im Wesen der funkmusikalischen Form, dabei das Augenmerk besonders auf die Fragen der richtigen, unmittelbaren Darstellung zu richten, wie sie in einer ursprünglichen Programmpflege und Programmausführung zu bestehen haben. Musikwerke haben danach niemals den Zweck, zeitausfüllende Aufgaben zu erfüllen, sondern eine musikalisch geprägte Ordnung des natürlichen Volksempfindens darzustellen. Dieses völkische Gemütsempfinden wird im einzelnen durch den organischen Verlauf unserer Gemütsbewegungen bestimmt, bei denen wir bald die Kunst als innere Sammlung und bald in ihrer Aufgabe als heitere Auslösung brauchen. Deshalb ist es Aufgabe des Funkprogramms, die Zeiten beider (formal verschiedener) Kunstverlangen richtig zu verwalten. Dies kann natürlich niemals absolut gelöst werden, sondern verlangt von jedem einzelnen die Voraussetzungen eines einsichtsvollen, guten Willens, indem wir unsere Wünsche nach einer ernsten oder heiteren Musikdarbietung nach allgemeingültigen Normen disziplinieren und so auch unsererseits zur künstlerischen Selbstdisziplin beitragen.

Betrachten wir ein Gegenbeispiel, wobei es sich um folgende Programmeinstellung handelte: „Man baue in das Programm beliebter und bekannter Unterhaltungsstücke ein Werk oder einen Satz „unseres" Beethovens hinein und strebe so eine größere und breitere Einbürgerung unserer Meisterwerke an". Was heißt dies: Wir wollen den flüchtigen, auflockernden Charakter leichter Unterhaltungsstücke benutzen, um mit ihm einen ganz anders geprägten und viel konzentrierteren seelischen Ausdruck zu propagieren. Dies ist selbstverständlich vom musikalischen und künstlerischen Standpunkt abzulehnen. Es handelt sich nämlich nicht um einen Personalbegriff „Beethoven", sondern um die Beethoven'sche Kunst und das Beethoven'sche Vermögen, ein seelisches Ausdrucksvermögen in einen unmittelbaren, d. h. stilvollen Tonzusammenhang gebracht zu haben. Dieses Ausdrucksvermögen wollen wir — und nur darin erkennen wir in erster Linie das musikalische Wesen des Meisters — in gleicher Stilreinheit wie Beethoven pflegen und nicht mit anderen Ausdruckssphären vermischen und neutralisieren, — genau wie wir in unserer allgemeinen Lebenshaltung bemüht bleiben müssen, in der Abfolge unserer verschiedenen Gemütsbewegungen einen bestimmten Lebensstil, eine bestimmte Ordnung zu pflegen. Hierbei ist es vielleicht auch angebracht, einmal auf das vereinzelte Bemühen hinzuweisen, den Namen „Beethoven" durch alle möglichen Umschreibungen zu ersetzen oder interessant zu machen. Spricht aber nicht der einfache Name „Ludwig van Beethoven" für sich selbst und kommt es nicht vielmehr auf den unmittelbaren Gehalt der Werke an, — einen Gehalt, den wir bei seiner unendlich großen Erlebnismöglichkeit um so bescheidener mit den einfachsten Worten umschreiben müssen? Denn jedesmal sind es — was wir niemals vergessen wollen — nicht des Meisters Worte, sondern die unsrigen, die einer Programmaufzählung. Der Hörer aber erwartet bei neuen Namen wie „Lebendige Klassik", „Unser Beethoven" usf. auch neue Dinge, die in diesem Sinne gar nicht „neu" sein dürfen. Wir wollen ja nicht für abgeschlossene Meisterstile durch Worte werben, sondern wir wollen sie unmittelbar und innerlich „erwerben, um sie zu besitzen".

So kommen wir abschließend noch einmal auf die Kulturtagung zurück, auf der wir in einer unerhört lebendigen Weise auch am Lautsprecher nach der Ansprache des Führers die 5. Beethoven-Sinfonie hören konnten. Wir fragen jetzt nach den Grundlagen dieses nachhaltigen Erlebnisses: Es war die unausgesprochene Einheit zwischen einem willensstarken und eindeutigen Kulturbekenntnis und dem musikalischen Gehalt dieser c-moll-Sinfonie. Und diese Einheit, dieses Seelisch-Unmittelbare ist auch der Wertmaßstab für die Stilreinheit der funkmusikalischen Programmgestaltung, — un-

abhängig davon, ob dem Programm hier dieser oder jener kulturverbundene Ausdruck zugrunde liegt. Themen gibt es überall genug. Was aber den künstlerischen Ausweis erst vervollständigt, ist die Bestimmtheit einer willensstarken, thematischen Konzentration.

Zeitgenössische Musik.

Eine in allen Funkzeitschriften gleichlautende Programmeinführung lautete, daß „mit dieser Aufführung (der 16. Folge) die erfolgreich durchgeführte Sendereihe »Zeitgenössische Musik« ihren vorläufigen Abschluß findet." Wir können dabei die Bezeichnung „erfolgreich" nur für einzelne Folgen anerkennen und möchten dies noch einmal grundsätzlich begründen. Dieses begründende Warum läßt sich auch teilweise mit der Darstellung der beiden letzten Sendungen, der 15. und 16. Folge umschreiben, denen wir deshalb einen stilistischen Erfolg zuschreiben wollen, weil beide Werke, wie man heute gern sagt, „durchaus ehrlich" sind und in dieser wichtigen Übereinstimmung zugleich die Wichtigkeit eines zeitgenössischen Musikproblems überhaupt berühren.
Es handelt sich dabei um das weltliche Oratorium „Der ewige Strom" von Wilhelm Maler (15. Folge, Reichssender Köln) und um die „Deutsche Kantate" von Ernst Schliepe (16. Folge, Reichssender Breslau), die beide auf zwei sehr vornehme Textvorlagen zurückgreifen, und zwar Maler auf Stefan Andres (Stefan George) und Schliepe auf Carl Maria Holzapfel. Hier möchten wir kurz einschalten, daß für uns einerseits die Sendung des Maler'schen Werkes, bzw. einer vom Reichssender Köln gekürzten Zusammenstellung nicht erreichbar war, und daß andererseits die Wiedergabe der Schliepe'schen Kantate dadurch ungünstig beeinflußt wurde, daß die hohen Frequenzen insbesondere der Gesangstöne gleichsam abgeschnitten waren und so dem Werke eine klangliche Härte verliehen. In beiden Fällen wollen wir uns also mit unserem Urteil auf die Partitur bzw. auf den Klavierauszug stützen und zuerst das nachweisen, was wir heute unter einer „ehrlichen Haltung" zu verstehen haben.
Beide Werke verfolgen nämlich eine eigene Stilreinheit des Klanges, die in der konsequent durchgeführten Einheit der harmonischen und melodischen Tonzusammenhänge durchgeführt ist, — eine Durchführung, die durch die Art der kompositionstechnischen Behandlung ungekünstelt erscheint. Diese Feststellung hebt also einen beachtbaren Willen hervor, der bei den beiden Komponisten dann zu verschiedenen Klangresultaten führt. Bei Maler ist die klangliche Struktur etwa so, daß er einen spannungsgeladenen (Quarten- oder Septimen-) Akkord gleichsam hinsetzt, ihn als gegeben betrachtet und so zur musikalisch-materialen Grundlage eines Musikabschnittes macht. Er führt damit den Hörer in „sein" klangliches Neuland ein, dessen Werden er nicht mehr wie früher durch melodisch-lineare Stimmführungen vom melodischen Urkeim bis zur klanglichen Tonzusammenballung vorführt, sondern das er gleichsam als abgeschlossenes Ergebnis vorlegt und nun als selbständige Tonsprache für sein Oratorium benutzt. Daß hierbei mancher Hörer, der noch nicht für sich zu dem gleichen Klangergebnis gekommen ist, diese musikalisch-materiale Grundlage des Maler'schen Werkes vielleicht als „ungewohnt" oder auch als „klanglich hart" bezeichnen wird, hängt mit der (stets) zeitgebundenen Frage der ästhetischen Geltung spezifisch neuer Musikklänge zusammen, — eine Geltung, die sich neue Klangbildungen durch den Grad der historisch-kulturellen Bedingtheit selbst erwerben müssen. (Wir werden diese Frage demnächst in einem besonderen Zusammenhang behandeln.) In diese Tonsprache flechtet Maler eine vokale Stimmführung hinein, die man bis zu ihrem Parlandostil hin stilistisch mit dem Begriff einer freibehandelten Gregorianik bezeichnen könnte. In der Gegensätzlichkeit der einzelnen Teile beweist Maler seine ureigenste Begabung für eine gesunde, vitale Rhythmik, mit der zugleich ein besonderer Vorzug des Werkes nach der formal-musikalischen Seite hin angedeutet sein soll. Wie weit die Harmonik ihre instrumentationstechnische Auflockerung erfährt, geht nicht deutlich aus dem sonst sauber gearbeiteten Klavierauszug hervor. Wir werden also nach dieser Seite hin den Standpunkt dieser Zeitschrift anläßlich der bevorstehenden Essener Gesamturaufführung zu ergänzen haben.

Das zweite Werk, die „Deutsche Kantate" von Schliepe, geht bis auf die vorangestellte Gemeinsamkeit der klanglichen Einheit andere Wege. Kompositionstechnisch werden hier tonale Quintklänge durch Durchgangs- und Vorhaltsnoten und dann besonders durch eine allgemein „lineare" Schreibweise harmonisch gesteigert. Diese Steigerung zieht sich — mit Ausnahme von einigen bekräftenden Zwischenakkorden — durch das ganze Werk hindurch. Dadurch, daß Schliepe weiterhin ganz im Gegensatz zu Maler die Stimme öfters in großen (zwar sinnunterstreichenden) Intervallsprüngen führt, wird bisweilen in das Werk eine gewisse Unruhe hineingetragen. Deshalb wirkt die zum Schluß gebrachte imposante formale Steige-

rung dann am stärksten, wenn er mit der Kontrapunktierung der Melodie „Ich hab' mich ergeben" eine choralartige Ruhe erreicht. Hier freilich können wir unsere persönliche Meinung nicht verbergen, daß der stilistische Gegensatz zwischen dem eben zitierten Lied und den umschreibenden Kontrapunkten sehr groß ist und daß diese steigernde Auslösung also gleichsam etwas von außenher erreicht wird. Eine öffentliche Aufführung oder funkische Wiederholung könnte sicher dem Werke eine klangliche Rechtfertigung bringen, soweit sich die Anlage des Werkes im zweiten Fall überhaupt mit den mikrofonischen Ansprüchen und Bedingungen vertragen kann.

Wir kommen nun zurück und möchten also bilanzmäßig noch einmal die gleichlautende Erklärung der Funkpresse von der „erfolgreichen" Durchführung aufgreifen. Wir haben selbst den anregenden Sinn eines solchen Rundschreibens gelesen, das mit dem Worte „erfolgreich" implicite den Dank an die beteiligten Orchester, Komponisten und aller Beteiligten aussprechen möchte. Dieser Dank ist insofern auch deshalb berechtigt, weil die funkische Orchesterkultur unseres Sendewesens und damit auch die einzelnen Dirigenten eine richtige Darstellung der verschiedensten Stile weitgehendst ermöglicht haben. Jedoch wäre es eine Pflicht unserer Funkpresse gewesen, solche Erklärungen auch sinngemäß zu verarbeiten und damit zu einer Würdigung der zeitgenössischen Musikbemühungen zu kommen, — eine Würdigung, die bei dem Stand und der Schwierigkeit unserer zeitgenössischen Musiklage eben noch jenseits der Frage von „erfolgreich" und „erfolglos" liegen muß. Wir müssen nämlich dabei weiter bedenken, daß bei Beginn dieser Reihe der Fachbeobachter aufgefordert wurde, im sowohl kulturbedingten wie zugleich auch sachlich-fördernden Rahmen sein eigenstes Urteil abzugeben. Diese Aufforderung zum selbständigen Urteil muß sich natürlich auf eine Abschlußbetrachtung beziehen, und es ist höchst merkwürdig, daß sich die Funkpresse hier ihrer Verpflichtung entzieht und sich auf ein Sammelprädikat zurückzieht, das als solches ja erst verarbeitet sein will. Denn der Hörer, der nun auf Grund einer besonderen Einstellung den Bemühungen einer zeitgenössischen Stilsammlung kompositionstechnisch fernsteht und trotzdem die eine oder andere zeitgenössische Musikfolge gehört hat, wird sicher mit der Bezeichnung „erfolgreiche Durchführung" nichts anzufangen wissen, — es sei denn, daß damit die Selbstverständlichkeit unserer hohen funkischen Orchesterkultur betont wird. Derjenige Hörer, der aber in die Sorgen unserer gegenwärtigen musikalischen Stilproblematik eingearbeitet ist, wird sich erst in zweiter Linie bei diesem Anlaß für die Qualität des funkischen Orchesterwesens interessieren und in erster Linie für das „Zeitgenössische Musik"-Problem selbst, daß aber mit der neutralen Bezeichnung „erfolgreiche Durchführung" in keiner, aber auch in keiner Weise stichhaltig beschrieben ist. Das Ergebnis dieser Sendereihe, für die wir der Reichssendeleitung an sich sehr verbunden bleiben müssen, wird sich nämlich nach einer ganz anderen Richtung hin gestalten, die noch mit anderen Fragen verbunden ist, auf die wir in der nächsten Musikchronik mit eingehen wollen.

Kurt Herbst.

* Kritik *

Bücher

Anna Amalie Abert, Die stilkritischen Voraussetzungen der Cantiones sacrae von H. Schütz, Heft 2 der Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, hgg. von F. Blume, VIII u. 239 S. 8°, Verlag: G. Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1935.

Anna Amalie Abert, die Tochter Hermann Aberts, des frühverstorbenen großen deutschen Musikhistorikers, legt mit diesem Schützbuche eine Erstlingsarbeit vor, die keinerlei Anzeichen der Anfängerschaft aufweist. Mit verblüffender Sicherheit werden die geschichtliche Umwelt gezeichnet und die Zeit vor Schütz geschildert. Ausgangspunkt dieser historischen Darstellung ist das Motettenschaffen Orlando di Lassos, dessen „Nachfolge", in zwei Stadien gegliedert, gründlichst untersucht und in Beziehung zu dem deutschen Großmeister gebracht wird, der keinen Faden des künstlerischen Gewirkes der Vergangenheit achtlos fallen läßt. Bei ihrem Versuche, die italienischen Einflüsse auf Deutschland aufs richtige Maß zurückzuführen und die niederländisch-germanischen (Lassoschen) Strömungen in Oberitalien herauszuarbeiten, tut die Verfasserin vielleicht hier und dort des Guten etwas viel, aber im Endergebnis geht die Rechnung

glatt auf: nicht nur der bisher namentlich durch Hans Joachim Moser (erst jüngst wieder ebenso eigenartig wie überzeugend in den „Tönenden Volksaltertümern") gedeutete und schärfer ausgeprägte Begriff des Deutschen in der Musik erfährt eine dankbar zu begrüßende Untermauerung, vielmehr wird auch die schützische Gesamtpersönlichkeit nach der musikalischen, geistigen und volklichen Seite hin mit neuer Schärfe erfaßt. Den ästhetisch-stilkritischen Maßstab für ihre Analysen holt A. A. Abert sich mit glücklichem Griffe aus dem Tractatus compositionis des Schützschülers Chr. Bernhard. Im Brennpunkte ihrer Überlegungen steht das Wort-Ton-Problem, in erster Linie die Deklamation, die in älterer Zeit häufig noch „indifferent", bei Schütz, wo sie mit mehr als Achtsamkeit, wo sie mit Leidenschaft, gleichsam mit bitterem Ernste, gehandhabt wird, „sinngemäß" und „beseelt" ist. Die zahllosen Zwischenstufen zwischen Lasso und Schütz werden feinsinnig erspürt. Am Ende steht Heinrich Schütz selbst, der intuitiv-schöpferische Bildner des Erlebnisses im Sinne seines Zeitalters, d. h. der Zeit Jakob Böhmes und einer Epoche, deren Protestantismus für Schütz mehr war als gewohnheitsmäßige epigonale Bindung. Die Bedeutung von A. A. Aberts Arbeit kann nach zwei Richtungen knapp umschrieben werden: sie ist künftig unentbehrlich ebenso für den Schütz- wie für den Motettenforscher.

Walther Vetter.

Musikalien

Deutsches Frauenliederbuch. Herausgegeben von Erika Steinbach. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Die Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink hat zu dieser Liedersammlung ein Geleitwort geschrieben, in welchem sie darlegt, daß gerade die deutsche Frau die Trägerin des echten Volksliedes ist und von hier die starken Gemeinschaftsbindungen ihren Ursprung nehmen. Die Herausgeberin Erika Steinbach hat mit gutem Geschmack und instinktsicherem Stilgefühl „solche Lieder zusammengestellt, die ihre Lebenskraft durch die Jahrhunderte erhalten haben und auch solche, die aus unserer Zeit neu herausgewachsen sind als echte Zeugen deutschen Volkslebens". Das Liederbuch ist sinnig eingeteilt in folgende Gruppen: „Ein deutsches Volk", „Die Heimat ruft", „In geselligem Kreis", „In stillen Stunden", „Für Mutter und Kind" und „Zur Feier vereint". Der Verlag hat diesem deutschen Frauenliederbuch eine schmucke Ausstattung zukommen lassen.

Rudolf Sonner.

Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Hans Fischer und Fritz Oberdörffer. (Band 1: Leichte Stücke aus beiden Jahrhunderten; 2: Werke des 17., 3: des 18. Jahrhunderts.) Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Diese Sammlung, von der bis jetzt drei Bände vorliegen, unterscheidet sich von den meisten übrigen dadurch, daß sie ausschließlich deutsche Musik berücksichtigt. Da sie auf die Großmeister verzichtet, so bietet sie Gewähr für Vermeidung von Wiederholungen des überall Anzutreffenden. Besonders reizvoll ist die Beobachtung, wie verschiedenartig diese Kleinmeister sich mit den Einflüssen französischer und italienischer Klaviermusik auseinandersetzen und wie bei ihnen meist mit vollem Erfolg der Durchbruch deutscher Art merkbar wird. Die Veröffentlichung des Urtextes schützt vor Vergröberungen und Mißdeutungen. Alle hinzugefügten Vortragsangaben sind durch kleineren Druck kenntlich gemacht. Besonders für Laien hätten die dynamischen Vorschläge in den schwierigeren Heften etwas reicher ausfallen dürfen. Das 1. Heft bringt im Vorwort eine ziemlich ausführliche Übersicht über Wirken und Bedeutung der einzelnen Komponisten, sowie über ihren Formenschatz. Auch dieser Brauch wird später nicht mehr ähnlich ergiebig beibehalten. Wünschenswert wäre außerdem bei den älteren ein kurzer Hinweis auf den Nachhall kirchentonartlicher Einflüsse gewesen. Die Vorschläge für Ausführung der Verzierungen sind größtenteils recht brauchbar, stimmen nur beim Pralltriller nicht stets. Denn wenn die Herausgeber sich hierbei auf Philipp Emanuel Bach stützen, so übersehen sie, daß dieser den Praller nur im Zusammenhang mit stufenweise fallender Linie erläutert. In den angeführten Fällen trifft dies aber nur vereinzelt zu, so daß sehr häufig entweder (wie bei Johann Sebastian Bach der Triller oder auch die „moderne" Ausführung des Pralltrillers als maßgebend zu gelten hat. Die Anmerkung „wobei zu bemerken ist, daß der Pralltriller, immer mit der oberen Hilfsnote beginnend, die kürzeste Form des Trillers darstellt" gibt daher ein schiefes Bild, das erst durch ein wesentlich später (bei einem anderen Komponisten) gebrachtes Notenbeispiel ungefähr berichtigt wird. Denn auch hier fehlt das gerade für Der für die Passacaglia von J. K. F. Fischer ange-
Philipp Emanuel Bach so charakteristische Anbinden.
gebene Formauriß deckt sich nicht mit dem Na-

men „Rondo", vielmehr handelt es sich um das auch sonst noch anzutreffende „Rondeau".

Doch solche kleinen Schönheitsfehler, die jeder gewissenhafte Lehrer leicht vermeiden kann, spielen nur eine sehr untergeordnete Rolle. Die dargebotenen Stücke geben ein reiches Bild „praktischer" Musikgeschichte: der 2. Band zeigt die Übertragung der Motette ins Instrumentale und ihr Hinstreben zur Form der Fuge, den Weg von den einzelnen Tanzformen zur Geschlossenheit der Suite, sowie die Eroberung der Sonata di chiesa für das Klavier. Ob homophon oder polyphon: als gestaltende Kraft wird hierbei vorwiegend die Variation kenntlich. Der 3. Band bringt den Übergang von der Suite zur Sonate. Die Gliederung des 1. Bandes bedingt stellenweise eine gewisse Sprunghaftigkeit des Schwierigkeitsgrades. — Außer den „Denkmälern" sind auch alte Drucke und Handschriften in reichem Maße benutzt worden. Mit Ausnahme eines einzigen Stückes ist die Quelle stets angegeben. Die Auswahl selbst, die bei den älteren nach Möglichkeit von „Altmodischem" sich frei hält und bei den jüngeren oft Mozartische Liebenswürdigkeit erreicht, ist von solch erfrischendem Reichtum, daß sie als Spiel- und Herzensspende aufs wärmste begrüßt werden muß. Wenn der Raum es gestattete, möchte man auf die leidenschaftliche Ciaconna von Pachelbel und auf die kühne Chromatik der Kellnerschen Ouvertüre und auf vieles andere noch besonders eingehen.

Carl Heinzen.

Hermann Simon: Die Fische, für dreistimmigen Frauen- bezw. Schulchor. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Auf einen Text von Max Barthel hat der Komponist Hermann Simon einen erfreulich fließenden dreistimmigen Satz geschrieben, dessen Melodie abwechselnd bald im Mezzo-Sopran, bald im Diskant auftritt, indessen die anderen Stimmen in freier Melodik die Kernmelodie umsingen. Die Satztechnik offenbart einen frischen handwerklichen Zug. Rudolf Sonner.

Johann Friedrich Fasch: Trio-Sonate in D-dur, hgg. von Albert Kranz. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Johann Friedrich Fasch, ein Zeitgenosse des großen deutschen Orgelmeisters Johann Sebastian Bach, mit dem er sich 1722 gleichzeitig um das Kantorat an St. Thomä zu Leipzig bewarb, hat uns einen reichen musikalischen Schatz hinterlassen. Das Original der vorliegenden Trio-Sonate befindet sich in der Landesbibliothek zu Dresden. Albert Kranz hat sie uns mit seiner verdienstlichen Neuausgabe wieder zugänglich gemacht. Der bezifferte Baß ist vom Herausgeber mit gutem Einfühlungsvermögen in den damaligen Zeitstil ausgesetzt. Das Original sieht zwar eine Viola vor, doch hat sie Kranz durch eine zweite Violine ersetzt und die Violastimme im Violinschlüssel notiert. Die dreisätzige Sonate ist ein wertvoller Beitrag zur Literatur deutscher Hausmusik. Rudolf Sonner.

Hermann Simon: Erntedank. Chorlied für zweistimmigen Jugend- bzw. Frauen- oder Männerchor. Instrumentalbegleitung ad libitum. Henry Litolff Verlag. Braunschweig.

Der vorliegende zweistimmige Chor bildet eine wertvolle Bereicherung der musikalischen Literatur zur Festgestaltung des Erntedankfestes. Der sinnige Text von Matthias Claudius ist ein Dankeshymnus an Gott für den Segen der Ernte. Dem zweistimmigen Vokalsatz, der auch für gemischten Chor vierstimmig gesungen werden kann, hat Simon eine Instrumentalbegleitung beigefügt, die durch ein Streichquartett oder durch ein Klavier allein ausgeführt werden kann. Auch in diesem Werk stellt Simon seine gute Satztechnik erneut unter Beweis. Rudolf Sonner.

Eugen Sonntag: Maientänze für Orchester. Afa-Verlag. Berlin.

Die „Maientänze" sind zu einer vierteiligen Suite, die volkstümliches Musikmaterial in geschickter Weise verwendet, zusammengefaßt. Nach einer kurzen Einleitung erklingt der „Weidenhäuser Grabentanz", dem folgt ein Ländler „Pfingstfeiertag in der Probstei", der in ein ruhiger gehaltenes Trio übergeht. „Der Reigen um den Maibaum" schließt sich an. Mit dem hurtig fließenden Reigen „Wir tanzen im Maien" schließt dieses Orchesterwerk. Die Instrumentation geschieht nicht ohne Klangreize und sieht neben den üblichen Orchesterinstrumenten noch Harfe und Glockenspiel vor. Die Suite hat zweierlei Verwendungsmöglichkeiten, einmal als Begleitmusik zu einem großangelegten Volkstanz im Freien bei der Maifeier, oder als Unterhaltungsstück bei einem Konzert, wobei die volkstümlichen Gehalte eine gute Hausmannskost bieten, die den billigen internationalen Charakterstücken vorzuziehen ist.

Rudolf Sonner.

Das Musikleben der Gegenwart

Oper

Berlin. Die Staatsoper Unter den Linden stellt an die Spitze ihrer Arbeit für das neue Spieljahr ein Bekenntnis zur deutschen Romantik: die Neueinstudierung von Carl Maria von Webers „Oberon". Das Stiefkind der deutschen Opernbühne erstand in einer Aufführung, die die Mitte hielt zwischen Ausstattungs- und Musizieroper. Über das weder im Dramaturgischen noch im Dichterischen brauchbare Textbuch, das als einzigen Handlungsmotor ein Zauberhorn benutzt, ist eine Diskussion überflüssig. Es ist so verfahren, daß jeder Versuch zur Rettung der herrlichen Musik schon in sich gerechtfertigt erscheint. Die Staatsoper spielt das Werk vor einem Schleiervorhang und entrückt damit das Geschehen in eine Märchenwelt, die an die Illusion appellieren darf, ohne letzte Forderungen an die Logik zu stellen.

Die von der früheren Inszenierung übernommenen Bühnenbilder von Prof. Strnad, dem kürzlich verstorbenen Wiener Malerarchitekten, besitzen den duftigen Zauber der Waldszenen und fantastische Farbenklänge. Leider zerreißen die Verwandlungen bei geschlossenem Vorhang mehr als einmal die Märchenstimmung. Sauber und klar interpretierte Robert Heger die Musik, die gelegentlich nur ein behutsameres Anfassen vertragen konnte. Der spielleitende Rudolf Hartmann hielt sich im wesentlichen an die vor einigen Jahren geleistete Arbeit F. L. Hörths, die er sinnvoll auffrischte. Helge Roswaenge war ein ritterlicher Hüon, besessen von der Freude an vollströmendem Schöngesang. So wurde seine Heldenarie im ersten Akt ein Gipfel südlich leuchtenden Tenorglanzes. Gerda Heuer als Rezia, die für die erkrankte Anny Konetzni einsprang, fesselte im lyrischen Ausdruck, während sie die hochdramatischen Akzente schuldig blieb. Käte Heidersbach lichter Oberon, Else Tegetthoffs in Ton und Geste beweglicher Puck, Elfriede Marherrs Fatime und Karl Hammes spielfroher Scherasmin waren wertvolle Stützen der Aufführung. Die Meermädchen-Szene verlor durch die fast seelenlose Kühle der beiden hier fehl eingesetzten Stimmen beträchtlich an Poesie.

Friedrich W. Herzog.

Düsseldorf. Die Eröffnung der Düsseldorfer Opernspielzeit mit Hans Pfitzners Meisterwerk „Palestrina" erweckte nach der in der vorigen Spielzeit noch stark betonten Strauß-Pflege besondere Freude. Ein solcher Auftakt fördert die Hoffnung, daß die von den künstlerischen Leitern der Bühnen und der Stadtverwaltung angestrebte Position der Düsseldorfer Oper im Westen das Fundament des Repertoires gerade um die Werke bereichert, die wahl- und widergabemäßig bereits die Verpflichtung zur Höchstleistung bedingen. Wobei hier unter Höchstleistung nicht nur die artistische Vollendung, sondern vor allem die Tiefenwirkung einer Aufführung verstanden sein soll. Wie immer, wenn Hans Pfitzner selbst am Werke ist, wird man gerade von der Frage, wie er seine Schöpfungen interpretiert, am meisten gefesselt. In der Düsseldorfer „Palestrina"-Aufführung wurde diese Frage hauptsächlich durch Pfitzners musikalische Leitung beantwortet, da er nicht gleichzeitig auch die szenische Einrichtung innehatte. Hier stand ihm in dem neuen Oberspielleiter Hubert Franz eine Persönlichkeit zur Seite, die im Arrangement (Bild: Helmut Jürgens) den Pfitznerschen Anweisungen werktreu folgte. In der regielichen Führung der Einzelpersonen schien Franz die Verwirklichung seiner Absichten noch nicht restlos gelungen zu sein: Paul Helms Palestrina besaß zwar den Vorzug, primär nicht als „Tenor" aufzutreten, jedoch reichte die schwache Intensität des Spiels nicht zu der wünschenswerten überzeugenden Darstellung aus. Bei Josef Lindlars Borromeo und Ludwig Roffmanns Novagerio entsprang äußerlich bewegtes Spiel noch nicht der inneren Einswerdung mit den Figuren. In kleinerem Rahmen bot Senta Nicol als Silla eine fein erfaßte Charakterstudie des jungen Musikschülers. Durch die Einheit der musikalischen Wiedergabe gebunden, verstärkten jedoch auch die schwächeren Leistungen den gewaltigen Gesamteindruck der musikalischen Legende, der in der Kompositionsszene mit den herrlichen Frauenstimmen und Chören (Michel Rühl) seinen werkbedingten Gipfel hatte. — Am Morgen vor der Aufführung hielt Pfitzner vor dem gutbesuchten Hause seinen Berliner Vortrag „Robert Schumann—Richard Wagner — eine Sternenfreundschaft", die tiefgründige und bekenntnishafte Neuordnung musikgeschichtlicher und persönlicher Beziehungen der romantischen Meister. Zur Umrahmung des Vortrags mit Liedern stand dem Komponisten in Elisabeth Höngen eine künstlerisch und technisch reife Sängerin zur Verfügung, deren Verpflichtung eine der verheißungsvollsten Bereicherungen des Opernensembles bedeutet!

Dem feierlichen Auftakt folgte als nächste Neueinstudierung Lortzings „Zar und Zimmermann"

in einer heiter beschwingten Aufführung. Ohne aufgesetzte Verzierungen und platte Komik erfreute das von Dr. Walter Ullmann geleitete Spiel, das von Alfred Poell (Zar), Walter Hagner (van Bett), Lotte Schönauer (Marie) und Peter Klein (Iwanow) getragen und von Paul Walters Szenenbildern reizvoll gerahmt wurde. Am Pult wirkte mit Sorgfalt Alfred Gillessen. Der Opernspielplan enthält eine Reihe weiterer Erstaufführungen und beachtenswerter Neueinstudierungen. Zum ersten Male werden in Düsseldorf erscheinen Reznicek: „Donna Diana", Borodin: „Fürst Igor", Ponchielli: „La Gioconda" und als Uraufführung Jacques Iberts „Der König von Yvetôt". Weitere Neuaufführungen sind namentlich noch nicht bekannt; es ist zu hoffen, daß Düsseldorf seine Verpflichtung dem zeitgenössischen deutschen Schaffen gegenüber („Günstling", „Zaubergeige"?) nachholen wird. Im Repertoire sollen Glucks „Orpheus", Mozarts „Don Giovanni" und „Gärtnerin aus Liebe" sowie Wagners „Tannhäuser" neu aufgestellt werden.

Gegenüber dem Opernspielplan und dem Vorjahr ist das zeitgenössische Schaffen im Konzertprogramm stärker vertreten. Karl Höllers „Hymnen", Michel Rühls „Kreuzweg"-Passion (Uraufführung), Albert Jungs „Sinfonisches Vorspiel" (Uraufführung), Werke von Graener, Vollerthun, Unger, K. Marx, Gottfried Müller, J. Bresser durchsetzen das auf fünfzehn Sinfonie-, Chor- und Kammerkonzerte verteilte Programm, aus dem die Erstaufführung von Händels „Festoratorium" noch angeführt sei. Den Hauptbestandteil der Vortragsfolge bilden natürlich die von Generalmusikdirektor Hugo Balzer ausgewählten Werke der deutschen Klassik und Romantik.

Kurt Heifer.

Hamburg. Die neue Opern-Spielzeit schickte zunächst einen Vorläufer voraus: ein über vierzehntägiges Gastspiel der Deutschen Musikbühne, die im vorigen Winter in Hamburg nur mit einer einmaligen Kostprobe, einer „Fidelio"-Aufführung, erfolgreich bekannt geworden war. Ein Zufall fügte es, daß dieses Gastspiel zustande kommen konnte, freilich noch ein wenig zu früh, um die ihm gebührende Beachtung, auch in den Volkskreisen, an die sich die Musikbühne im besonderen wendet, finden zu können. Das Operettenhaus siedelt jetzt in die Volksoper über, und gab für die letzten Wochen seine Räume an die Deutsche Musikbühne ab. So wollte es also auch der Zufall, daß hochwertige Opernkunst, sogar die „Walküre", einmal auf der sonst nur vom Tanzrhythmus durchklungenen Bühne des Ope-

rettenhauses einzog. Indessen trug man auch dem genius loci Rechnung mit einer Reihe Aufführungen der „Fledermaus", die hier natürlich als Kunst- und Spitzenwerk der Operette entsprechenden Schliff erhielt, und einiger Spielopern. Eindruck und Erfolg der Musikbühne, die speziell für die Hamburger noch mehrere Erstaufführungen als Zuwachs ihres Spielplans, nach der durchgreifenden Erneuerung des Mitgliederbestandes, mitbrachte, waren, innerhalb der Aufgaben, denen man nachgeht, sehr stark. Sozusagen rein technisch mußte als besondere Leistung, die Neuaufnahme der „Walküre" beachtet werden, in der das ausgezeichnete kleine Orchester in der klanglich reduzierten Besetzung wahre Wunderdinge vollbrachte. Im Sängerbestand mögen die einzelnen Stimmen verschiedenwertig im Material und in der Fähigkeit sein, ihre Partien dramatisch individuell zu erfüllen: alle sind jedoch in dem Gemeinschaftsgedanken des Dienstes am Werk, im Begriff der Ensemblekunst als schöpferischer Kraft verbunden, die schließlich wichtiger als die solistische Einzelleistung ist. Dazu waltet eine äußere (und innere) Sauberkeit der Wiedergabe, die aus der Konzentrierung auf die Aufgaben erwächst, das Einzeleinwände gegen diesen oder jenen Sänger (jedes Werk hat ja zwei- bis dreifache Rollenbesetzung) oder gegen Gestaltungen der Regie im Gesamtbild ohne Belang bleiben. Außer den genannten Werken brachte man noch als neue Gabe für Hamburg „Der Widerspenstigen Zähmung" von Goetz, an einigen Stellen etwas zu stark nach der buffonesken Seite hin gespielt, und Puccinis „Gianni Schicchi", zusammen mit der „Schönen Galathee" von Suppé, unter Spielleitung von Intendant Th. A. Werner.

Die Eröffnungs-Vorstellung in der Staatsoper stellte gleich an den Beginn eine Neueinstudierung von Wagners „Tannhäuser", mit der man die Erneuerungsarbeit an den klassischen Standwerken des Spielplans fortsetzte. Der Vorzug dieser neuen Fassung ist es, daß sie in Szene, Kostüm, musikalischer Durchformung eine Gestalt gibt, die den symbolischen Kern des Ganzen aus der mittelalterlichen Stimmungswelt heraus zur sichtbaren

Bühnenform zu erheben sucht. Da die frühere Gestalt unseres „Tannhäuser" längst erneuerungsbedürftig war, wird man die Umformung, die Oscar Fritz Schuh (Spielleitung) und Gerd Richter (Bühnenbild) besorgten — die musikalische Leitung hatte Eugen Jochum — willkommen heißen. Max Broesike-Schoen.

Hannover. Es mußten leider ganze drei Wochen ins Land gehen, ehe unser Opernhaus mit einer Neuheit herauskam. Man begnügte sich in dieser Zeit mit der Wiederholung längst hinfällig gewordener Repertoire-Werke, die durch Besetzungen mit neuverpflichteten Kräften einigermaßen schmackhafter gemacht wurden. Dafür konzentrierte das Opernhaus seine Arbeitsenergie auf eine fast vergessene Arbeit Humperdincks, die bereits in Leipzig erfolgreich aufgeführt worden ist, auf die „Heirat wider Willen". Man kann im Zweifel darüber sein, ob es eine Ehrung des rheinischen Komponisten sein soll, der im Vorjahre seinen achtzigsten Geburtstag gefeiert hätte. Oder, ob die Wahl dem Wunsche entspringt, den Spielplan durch heitere Werke aufzulockern. Unseres Erachtens erfüllt das Werk keine der beiden Absichten. Es ist weder musikalisch noch textlich der Humperdinck, der in die Geschichte eingegangen ist. Das Klangbild der Partitur schwankt zwischen gesinnungstreuem Wagnerianertum und mozartscher Leichtigkeit. Dabei gelingt aber dem Komponisten weder irgendeine organische Verschmelzung dieser Gegensätze, noch die rechte Verbindung mit dem Textbuch. Selbst der unbedingte Verehrer Humperdincks kann nicht übersehen, daß alles dies ein Nebeneinander, statt ein Ineinander ist. Man möchte es nicht gerne wahrhaben, aber es ist allzu deutlich: der liebenswerte und gemütvolle Komponist ist ein Opfer des unmöglichen Textbuches geworden, das mit den verbrauchtesten äußeren Mitteln eine an sich witzige Handlung zu Tode quält. So errang die hannoversche Erstaufführung trotz der gediegenen musikalischen Leitung von Intendant Prof. Rudolf Krasselt und der ersten Besetzung (Else Schuberth — Hedwig, Hilde Oldenburg — Luise, Carl Hauß — Montfort und Karl Giebel — Duval) nur einen Achtungserfolg. A. Uerz.

Leipzig. Die Opernspielzeit begann mit einer Aufführung von Mozarts „Hochzeit des Figaro", die wegen des noch nicht fertiggestellten Bühnenhausumbaus in unserm Opernhause im Alten Theater stattfand, das jetzt durch einen beliebig zu vergrößernden oder zu verkleinernden Orchesterraum bereichert worden ist. Aufs neue konnte festgestellt werden, daß Leipzig in dem intimen Raume des alten Hauses eine für Kammeropern in hervorragendem Maße geeignete Stätte besitzt, die, wie beabsichtigt ist, in Zukunft häufiger zur Pflege der Spiel-, insbesondere der Mozartoper herangezogen werden soll. Die von Dr. Schüler und Karl Jacobs mit vornehmen Geschmack inszenierte, von Paul Schmitz mit feinem Stilgefühl geleitete Oper erschien zum ersten Male in der neuen deutschen Übersetzung von Siegfried Anheißer. Diese hält sich in den Gesängen und Rezitativen streng an die Versmaße des Urtextes und erreicht in einer sangbaren und flüssigen Sprache überall eine sinngemäße Wortbetonung, die das Gleichgewicht zwischen Musik und Text herstellt und daher allen bisherigen Textübertragungen entschieden vorzuziehen ist. Die in echtem Lustspielton gehaltene, musikalisch wie szenisch aufs schönste ausgeglichene Vorstellung, aus der Irma Beilke (Susanne) als berufene Mozartsängerin hervorragte und Ilse Schüler (Gräfin), Walter Zimmer (Graf), Theodor Horand (Figaro) treffliche Leistungen gaben, war ein verheißungsvoller Auftakt der kommenden Spielzeit.

Wilhelm Jung.

Plauen. Plauen ist in der glücklichen Lage, eine ganzjährige Spielzeit zu haben. So schwer die Kämpfe gerade um diese Frage gingen, weil von der Stadt und neuerdings für Grenzlandbelange auch vom Staat ungeheuere Mittel ausgegeben werden, so sind sie doch positiv entschieden worden. Man griff in der Sommerspielzeit, die außerdem noch laufende Abstecher nach dem Staatsbad Elster bringt, auf leichte, aber durchaus würdige Kost zurück. Wir erwähnen zuerst Smetanas „Verkaufte Braut". Der Spielleiter Ottomar Steinbach sicherte ein Durchschnitts-Spiel. Den Hans sang Heinz Janssen. Neben ihm war Gristel Goltz eine entzückende Marie mit glasklaren Tönen. Ottomar Steinbach selbst hätte die Rolle des Kezal abgeben sollen, da er sie stimmlich nicht mehr vollgültig ausführen kann. Das Orchester war seiner Aufgabe nicht ganz gewachsen. Kapellmeister Hans Sachs führte einen zu wenig lockeren Stab. Stärker kam das Talent des Spielleiters bei Flotows „Alessandro Stradella" zum Vorschein. Das beste Urteil war das eines bestimmt unbeschwerten Publikums, das dieser hübschen zweistündigen Oper zujubelte. Wieder war es Heinz Janssen als Titelheld, der den tiefsten Eindruck hinterließ, ihm folgte Erika Hoffmann als Leonore, Alfred Seidel in der Episode als Bassi, und die Banditen prachtvoll in der Zeichnung von Burkhard Hochberger und Ottomar

Steinbach. Der Bühnenbildner Heinz Dahm hatte einen schönen Hintergrund für die Handlung geschaffen, auf dem die Musik unter der Leitung von Kapellmeister Hans Sachs diesmal besser zur Geltung kam. Um dem Buffo-Element weiteren Raum zu geben, griff man dann nach dem „Don Pasquale" von Donizetti. Der neu verpflichtete erste städtische Kapellmeister Gotthold Ephraim Lessing stellte sich damit vor, wenn er das Werk auch erst kurz vor der Aufführung übernommen hatte. Die Vorzüge waren: eine lange nicht erlebte Reinheit der Intonation, sichere Tempi, Schwung und Zuck bis in den letzten Takt.

Hans Stephan.

Konzert

Liegnitz. Weit über 100 Sinfoniekonzerte hat das im Jahre 1919 gegründete Städtische Orchester unter Leitung von Karl Gerigk erfolgreich durchgeführt. Schon seit Jahrzehnten sorgt ein fester Besucherkreis für die wirtschaftliche Grundlage dieser Konzerte. Künstlerisch darf behauptet werden, daß die große Linie deutscher Musikkultur auch in den Jahren des Verfalls vom Städtischen Orchester immer aufrecht erhalten blieb. Einen besonderen Erfolg konnte das Orchester durch zwei von der NS. Kulturgemeinde Liegnitz im Rahmen der Liegnitzer Heimatwoche aus Anlaß der Gedenkfeier an die Schlacht bei Liegnitz (15. 8. 1760) veranstaltete „Historische Konzerte" im Stil der Zeit Friedrichs des Großen buchen. In beiden Konzerten konnte die NS. Kulturgemeinde insgesamt etwa 2700 Besucher zählen, ein großer Erfolg, wenn man bedenkt, daß der durchschnittliche Besuch der Konzerte sonst etwa 800 Personen beträgt. Gauleiter Wagner und sein Stab, sowie die Reichsfrauenschaftsführerin Frau Scholtz-Klingk wohnten dem Konzert bei. Sauber und duftig profiliert wurde von dem Orchester die Morgensinfonie Nr. 6 von Josef Haydn herausgebracht, die auch den Soloinstrumenten des Orchesters reichlich Gelegenheit gab, ihr Können zu zeigen. Das reizende Es-Dur-Streichquartett von Dittersdorf fand durch die Solisten der Kammermusikvereinigung des Orchesters eine tonsaubere und rhythmisch-dynamisch ausgeglichene Darstellung. Nach der von Friedrich dem Großen komponierten Arie „Sulle piu belle", die die Sopranistin Baumert-Ossadnik in Begleitung des Orchesters sang, holte sich Karl Gerigk als Soloflötist in dem Dritten Flötenkonzert Friedrichs des Großen durch seine meisterhafte Beherrschung des Instruments einen Sondererfolg. Die NS. Kulturgemeinde, Ortsverband Liegnitz, legt nunmehr 6 große Anrechtskonzerte für den kommenden Winter auf. Wiederum bringt das Orchester eine Anzahl Sinfonien von Beethoven, Schubert, Schumann, Atterberg und das Chorwerk „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann. Mit der Durchführung eines kleinen Konzertrings, der 4 bis 6 Morgensinfoniekonzerte volkstümlicher Einstellung vorsieht, wird das Musikleben von Liegnitz im Winter noch weitere Ergänzung erhalten.

Otto Brandt.

Prag. Das XIII. Fest der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" hat eine Vorgeschichte für sich: von Karlsbad, wo es zuerst stattfinden sollte, nach Prag verlegt, zweimal so gut wie abgesagt, wurde es in der ersten Septemberwoche nun doch in der tschechoslowakischen Hauptstadt abgehalten; und zwar in seiner ursprünglich festgesetzten Form. Leider mußte das einzige Werk jüngsten sudetendeutschen Nachwuchses, das von der Jury ausgewählt worden war, Hans Feiertags Kantate „Gebet" für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, den Kürzungen zum Opfer fallen. Finanzielle Misere auf der einen und Zeitmangel auf der andern Seite haben die Aufführung des schwierigen, einen großen Apparat beanspruchenden Werkes verhindert, das Karlsbader Musiker in monatelanger Probenarbeit einstudiert hatten. Man hofft jedoch in Karlsbad das Versäumte in diesem Konzertjahr in kleinerem Rahmen nachzuholen. Der junge, in Komotau lebende Musiker Feiertag selbst, der aus dem Erzgebirge stammt und in Wien geschult ist, hat sich u. A. als Verfasser eines Funkmärchens und vokaler Arbeiten hervorgetan; sein auf Worte Walters von der Vogelweide komponiertes „Gebet" zeigt im polyphonen Satz Händelsche, in der Harmonik Brucknersche Einflüsse. Trotz gewisser kompositionstechnischer Unausgeglichenheiten ist es eine Talentprobe, und der bedeutende Erfolg seiner Uraufführung, die vor nicht allzulanger Zeit in Prag stattgefunden hat, war verdient. — Das zweite sudetendeutsche Werk des Programms hatte also auch die Aufgabe einer geistigen Repräsentation: Fid. F. Finkes dreisätziges „Conzertino für zwei Klaviere" entwickelt bei polyphoner Grundanlage eine markante, rhythmisch lebendige Thematik; seine motivische Fein- und Kleinarbeit ist bis ins

scheinbar Unwesentlichste logisch durchgeführt. Im stimmungsgesättigten, düster gehaltenen Mittelteil, einem „Nachtstück", herrscht harmonisches Empfinden vor; den Abschluß des sehr schwierigen, satztechnisch interessanten Werkes bildet ein „Quodlibet" von eigenwilligem Humor. Dank einer Wiedergabe von durchsichtigster Klarheit, Plastik und Geschlossenheit war der Erfolg für den Komponisten und die Spieler, die Professoren der Musikakademie Franz Langer und Eugen Kalix, ehrlich und unbestritten. — Recht ungleich waren die Eindrücke, die die übrigen aufgeführten Kompositionen ergaben: hervorragend gut schnitt der deutsche Schweizer Willy Burkhard mit einer intensiv empfundenen und klar geformten „Phantasie für Streichorchester" ab. Es ist ein Werk von edler und ernster Haltung, das in ein männliches Fugato mündet; nicht alle Details überzeugen, aber das Ganze wirkt als wichtige Talentprobe. — Was die tschechischen Orchestermusiker der Philharmonie und des Radiojournalorchesters in diesen Tagen und schon vorher leisteten, ist angesichts der knappen Probenzeit und der Schwierigkeit der einzustudierenden Kompositionen bewundernswert; aber auch andere nachschaffende Leistungen verdienen uneingeschränktes Lob. So das Spiel des „Prager Quartetts" und das der ausgezeichneten Harfenistin Emilie Rölz-Bezecny. — Der Besuch der Orchesterkonzerte ließ trotz der Reklame, die eine einzigartige Pressekampagne in mittelbarer Weise für das Musikfest gemacht hatte, zu wünschen übrig.

Friederike Schwarz.

Musikalisches Presseecho

Die Feierlichkeit in der neuen deutschen Musik.

Die Musik in Deutschland ist mehr denn je wieder zum Besitztum des Volkes geworden: Das Volk singt und musiziert. Wir müssen abkommen von der veralteten Meinung, daß die Künstler allein berechtigt sind, in schön verpackten Mengen Musik zu verabreichen und dabei noch eitler werden, daß nur sie als die Berufenen Kunst zu geben imstande sind. Die Künstler haben eine ganz andere Aufgabe heute. Sie müssen hinein in das Volk, mitleidend und mitlebend, sie müssen mit ihm singen und musizieren ohne Standesdünkel. Schon viele unter ihnen haben das begriffen und keiner wollte mehr zurück in seinen ursprünglichen Abstand vom Volk. Wie die Mutter in der Familie sich müht, den Tag zu verschönen und zu schmücken mit all ihrer großen Liebe, ebenso müssen die Künstler in der großen Familie des Volkes mitwirken an der Erhebung des grauen Alltages zur sinnvollen Lebensgestaltung, wo sie dann als das angesehen und geachtet werden, weswegen sie geboren wurden, so sie ihren Beruf als Künstler nicht verfehlten. Wenn sie ihre großen Vorbilder kennen lernen wollen zum Nutzen und zur Aneiferung, dann besonders, indem sie erkennen, daß auch diese Vorbilder mitten im Volke ihre schwere Mission als Kämpfer um die Erhebung des Lebens sich täglich abgerungen haben als Gebende und Lehrende, nicht als „Schulmeister" und sich „absondernde Standesart von Rang". Keiner schäme sich an seiner Arbeit im Volke, jeder gilt an seinem Platz alles und keiner kann ohne den andern wirken. Die einfache gut gebildete Volksstimme im Chor ist soviel wert wie eine Solistenstimme im Hinblick auf das Ganze; das einfache Volksinstrument erfüllt seinen Zweck ebenso wie ein durch die Jahrhunderte zu höchster Vollkommenheit emporentwickeltes Instrument. Es ist da überall noch viel zu tun, zu führen und zu leiten. Aus der Lebensfreude, die aus dem musizierenden Volk emporquillt, schöpfen wir erst die Bereitschaft für eine sinnvolle und sich aus dem Alltag erhebende Feierlichkeit der Kunst. Diese Feierlichkeit ist dann kein Rausch mehr, ist nicht ein gewollter Genuß, sie ist die Zusammenfassung aller das Volk erhebender Elemente zur Feierstunde. Die Gestaltung dieser Feierstunde ist der Antrieb zur neuen musikalischen Form. Um diese Form werden zu lassen, müssen die musikalischen Führer alles tun, was im Hinblick auf ihre Notwendigkeit dringend erscheint. Die neue Musik durchdringt immer mehr alle Formen der Feier in unserer heutigen Gemeinschaft: Volksschauspiel, Volkstanz, Volkschorfeier und Thing: Eine neue musikalische Ausdrucksform in Verbindung mit allen andern Künsten zum großen Festspiel, das wir aber auf umgekehrten Wege erreichen wie einst Richard Wagner. Es bleibt vom Festspielgedanken nur noch die Idee, die Form wird aus dem musizierenden Volk heraus durch die Führer entwickelt.

Auf der großen Heerstraße zu dieser neuen erhabenen Musikkunst seien wir nur der Idee dienende Führer und Helfer — ohne falsche Scham und unwerten Eigendünkel — mitten im singenden und musizierenden deutschen Volke.
Hugo Herrmann,
(„Die Westmark“, Heft 12, 1935).

Zur Schütz-Pflege in unserer Zeit.

Das letzte Ziel der Schütz-Bewegung ist nicht die quantitative, sondern auch die qualitative Hebung der Schütz-Pflege. Nicht daß Schütz allerorten erklingt, sondern wie er erklingt, ist das Entscheidende. Auf dem Wege zu diesem Ziele hin türmen sich freilich die Schwierigkeiten und Widerstände. Auch das hat dieses Jahr aufs Neue deutlich gemacht. Alle äußeren Mittel und Möglichkeiten versagen, solange gewisse innere Voraussetzungen fehlen, die für die Wiedergabe Schützscher Werke nun einmal unbedingt notwendig sind. Philipp Spitta stellte sich schon 1893 im Hinblick auf die Schützschen Passionen die Frage: „Wird es gelingen, seine Passionen dem lebendigen Besitze des deutschen Volkes hinzuzufügen? — Unsere großen Oratorien-Chor-Vereine sind gewiß nicht die geeigneten Organe für die Wiederbelebung der Schützschen Passionen.“ Heute aber muß man erschüttert feststellen, wie hilflos oftmals das moderne Musikertum überhaupt dem Schützschen Werke gegenübersteht und wie es sich trotz Aufbietung aller „Feinheiten“ und aller „Mittel“ moderner Wiedergabe-Technik vergeblich nicht nur um den Gehalt, sondern auch um Klang und Wirkung bemüht. Dem durchschnittlichen und auch dem hervorragenden Berufs-Musiker sind — bis auf wenige Ausnahmen — durch Lehre und Tradition offenbar Grenzen gesetzt, die den Zugang zu alter Musik auf weite Strecken völlig versperren. Es ist deshalb kein Zufall, daß die Schütz-Bewegung in ihrem Kern vorwiegend durch ein in der Nachkriegszeit mit neuen Zielen aufgewachsenes Laien-Musikertum getragen wurde. Die Sing-Bewegung hat nicht wegzuleugnende Verdienste um die Schütz-Pflege und um die Eroberung einer Gesinnung, die dem Schützschen Werke gemäß ist. Haltung und Gesinnung allein aber machen's nicht, und es droht der echten und wahren Schütz-Pflege von dieser Seite aus eine kaum weniger große Gefahr. Die Hinwendung zu Schütz wird von den Voraussetzungen der Sing-Bewegung aus stets und notwendigerweise einseitig bleiben. Das Schützsche Werk kommt den Bedürfnissen gemeinschaftlicher Laien-Musik nur sehr teilweise entgegen. Wohl ist Schütz der Schöpfer eines neuen deutschen Betens und Singens in schicksalsschwerer Stunde der deutschen Musik, und vom erfaßten Sinn eines echten und innerlichen Singens her ergibt sich der erste Zugang zu seiner Musik. Denn sie ist in ihrem Wesen Sing-Kunst wie keine andere deutsche Musik. Echtes Singen weist wiederum notwendig auf die Gemeinschaft als auf seinen Träger. Mannigfaltig und ungeheuer vielartig aber sind hier die Möglichkeiten der Verbindungen. Denn Singen und Gemeinschaft sind nicht schlechthin eins, und der Gemeinschaftsmusik-Gedanke allein wird Wesen und Erscheinung der Schützschen Kunst keineswegs gerecht. So gibt es auch ein Solisten-Problem in der gegenwärtigen Schütz-Pflege. Jeder nur etwas Eingeweihte weiß davon mehr als ein Lied zu singen. Je mehr die Schütz-Pflege Ausbreitung findet, desto größer wird hier die Not. Schütz singen — da will ein neues Singen gelernt sein! Der moderne Solisten-Stil bietet für die Schütz-Pflege keinen Raum. Es ist an der Zeit, daß die geringe Zahl jener paar Sänger und Sängerinnen, die allen in der Schütz-Bewegung Stehenden bekannt sind, sich vermehrt und daß deren Arbeit Früchte trägt. Das Grundproblem der gegenwärtigen Schütz-Pflege ist damit berührt. Sie leidet unter dem kaum überwindbar scheinenden Gegensatz zwischen modernem Laien- und Berufs-Musikertum. Aber nur wenn hier die Brücken geschlagen werden, wenn die Bedeutung von Schütz wie die der „Alten Musik“ für unsere Zeit wenigstens von Teilen des Berufsmusikertums in ihrem Kern erfahren wird, wenn auf der anderen Seite die Verfechter des Laienmusik-Gedankens die — man möchte hier fordern — „historisch“ d. h. geistig richtige Sicht auf Schütz gewinnen —

dann erst ist der Boden bereitet für eine echte und wahre Schütz-Pflege.

Herbert Birtner,
„Musik und Kirche", Heft 5, 1935).

Anton Bruckner, wie ich ihn kannte.

Zum Unterschied von seinen Schülern im Konservatorium, die er so recht von oben herab abkanzelte und sie mit Kosenamen traktierte, von denen „Viechkerl" oder „Rindviech" noch als schmeichelhaft zu gelten hatten, behandelte er uns Studenten, die wir seine Montagsvorlesungen an der Wiener Universität über Harmonielehre und Kontrapunktik besuchten, mit größter Höflichkeit. Er sprach zu uns nie anders als meine Herren Gaudeamus! Viel gelernt haben wir im Hörsaal bei ihm nicht, da er seine Vorlesungen auch dazu gebrauchte, sich so ziemlich alles vom Herzen zu sprechen, was ihn gerade erfreute oder bedrückte. So war er mit dem Rohbau seiner achten Symphonie in c-moll fertig geworden, Hanslick hatte sie nach der Uraufführung 1892, was, nebenbei bemerkt, als ein besonders typisches Beispiel für seine schier krankhafte Gehässigkeit gegen Bruckner angeführt sei, als ein „unmenschliches Getöse" und einen „traumverwirrten Katzenjammerstil" bezeichnet. In einer Vorlesung erzählte uns nun Bruckner über dieses gigantische Werk, daß er die Absicht habe, es dem Kaiser Franz Joseph zu widmen, was er bekanntlich auch tat. „Aber, meine Herren Gaudeamus", plauderte er, „mit der Symphonie hat's noch sein' Bewandtnis. Beim Finale hab' i nämlich an die Monarchen-Entrevue in Skiernewice gedacht. Man muaß sich da vorschtell'n, wie die Truppen aufmarschieren, und beim größten Fortissimo sprengen die drei Kaiser aufanander zua und senken die Degen. Des wird Se. Majestät g'wiß interessier'n, der wüll i nämlich die Symphonie widmen. Aber wia soll ich's unserm guaten Kaiser beibring'? Da bin ich auf folgende Idee komma. Bei demselben Friseur, wo i mi rasier'n lass', laßt si' a der Kammerdiener vom Kaiser rasier'n. Dem werd' ich's erzähl'n, und er soll's wieder dem Kaiser erzähl'n, wann er ihn g'rad an- oder auszjagt!"

So fleißig ich seine Vorlesungen besuchte, so selten kam ich in sein Stammlokal, das Restaurant Gause, da ich die schweren Nachtsitzungen nicht vertragen konnte Der Meister war nämlich ein großer Biervertilger, das Pilsener Bier sein Leib- und Magengetränk, wenn er auch ab und zu noch etliche „G'schpritzte", also Wein mit Sodawasser, daraufsetzte. Das Pilsener Bier wurde ihm freilich, als sein Leiden immer bedenklichere Fortschritte machte, von den Ärzten untersagt, was ihn öfters zu dem schmerzlichen Ausruf veranlaßte: „Sogar 's Püls hab'n S' ma verbot'n! Mein geliabt's Püls'ner!" Einmal war ich in seiner Gesellschaft in dem Gasthaus „Zur goldenen Kugel", das er mitunter auch beehrte. Er hatte so ein Dutzend Krügel „Püls" genossen, dazu etliche „G'schpritzte", und als wir nach Mitternacht aufbrachen, versteifte er sich darauf, uns noch zu einem Eierpunsch im „Börsen-Café" in der Herrengasse einzuladen. An diesem Abend hatte er vielleicht doch zu viel geladen. Schließlich führten wir den Meister in seine Wohnung in der Heßgasse, wo uns seine getreue Haushälterin, die Frau Kathi, mit bissigem Knurren und bösen Blicken empfing. Einmal hatte ich aus Leipzig das erste Heft eines Kolportageromans „Kronprinz Rudolf und die Vescera" erhalten, das ich Bruckner in der „Goldenen Kugel" zeigte. Für das geheimnisvolle Ende des österreichischen Thronfolgers hegte Bruckner von jeher eine besondere Neugierde. Indem er das Heft hastig einsteckte, flüsterte er mir zu: „Des muaß i ganz les'n. Da hab'n S' das Göld und abonnier'n S' drauf und bringen S' mir jedes Heft in d' Wohnung. Ihna kennt niemand, aber i derf net riskier'n, daß i so was abonnier'."

Josef Stolzing-Cerny,
(Münchener Neueste Nachrichten,
1. 9. 1935).

Friedrich Silchers Volksliedmusik.

Silcher ist wie kaum ein zweiter Volksliedmusiker der neueren Zeit Diener am Werk, aber auch zugleich Diener am Volk. Er „hebt" die latent unter der ausdrucksstarken Weise ruhende Harmonie. Wissend, daß er damit gegenüber den zeitgenössischen „Verbesserern" des Volkslieds allein steht, schreibt er seine eigene Harmonielehre. Was er an der Melodie hie und da ändert, stammt wie seine Bearbeitungen außer schwäbischer Texte nicht subjektiv von ihm, sondern ist der objektiv wahre Ausdruck dessen, was wir am Gesamtvolkslied jener Zeit z. B. typische Wendung (bei den Zeilenschlüssen) nennen. Er nimmt Schuberts tragischem „Lindenbaum" die hier wesentliche Klavierbegleitung, setzt den dem typischen Volkslied fremden Mollmittelsatz ab und überbiegt gefühlshaft volklich die Zeilenenden. So, wie Silcher sieht damals die Masse das Idyll, die kleine lyrische Episode dieses „Lindenbaums" — nicht (wie bei Schubert) durchkomponiert, sondern in der Form des die Gesamtstimmung ausbreitenden Strophenlieds.

In einem andern hat sich Silcher geirrt, und das ist die Tragik in seinem Schaffen. Dort, wo Wort und Ton seiner Eigenschöpfungen sich nicht nur völlig einen, sondern auch zugleich ein ganz in sich geschlossenes Werk der Zeit darstellen, ergibt sich als Wirkung, daß das Lied vom Volk auf-

genommen und durch alle Gesellschaftsschichten volkläufig wird. Silchers Name verschwindet, sein Werk aber ist durch Jahrzehnte lebendiger Besitz einer ganzen Nation. Wo aber Silcher (wie der jugendliche Schubert des Wiener Konvikts) die Brücke zum volkstümlichen Künstlerischen zu schlagen versucht, ist ihm ein Mißerfolg beschieden. Schon wenige Jahrzehnte nach seinem Tod, in den nachsiebziger Jahren, müssen diese Stücke in ihrer Zwitterhaltung als abgestorben gewertet werden. Derselbe deutsche Männergesang, der dem Volksliedmusiker Silcher im Flug zum Sieg verholfen hat, erschlägt jetzt den eigenkünstlerischen Gestalter Silcher durch die Bombastik der übrigens auch aus Schwaben (Veit!) aufgestiegenen Männerchorballade Friedrich Hegars.

Hinter dem Lebenswerk des Musikers Friedrich Silcher steht als Richter, aber auch als Lobpreisender der deutsche Mensch. Wir müssen heute wieder — im Gegensatz zu völlig unberechtigten Herabsetzungen, die Silcher in den letzten Jahrzehnten über sich hat ergehen lassen müssen — klar und eindeutig erkennen, was er seiner Zeit gewesen ist und unserm Volk heute noch bedeutet. Silcher ist wie Carl Maria v. Weber, für den er als einer der ersten eingetreten ist, der deutschen Landschaft in der deutschen Natur innigst verbunden. Er sammelt diesen musikalischen Ausdruck der Sphäre seiner Jahrzehnte — man denke hier z. B. an die Übereinstimmungen in der Darstellung der „Wellen"-Bewegung bei seiner „Lorelei" mit dem Gesang der Meermädchen aus „Oberon" und dem allbekannten „An der Saale" (Fresca) — und gibt selber eine volklich geartete Musik, die gewissermaßen in der Luft dieser Jahre schwingt und tönt.

So bleibt Silcher sich in seinem Volksliedschaffen immer treu; er ist der deutsche Mensch der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er wendet sich gewiß mehr als einmal an den beschaulich ruhigen Bürgersmann, appelliert aber auch bei diesem an jene Bindungen, die vom Blute aus zur Musik und wieder zurück führen. Silchers Rhythmus ist einfach, gerade und deshalb wahr, wie der sich ewig gleichbleibende Herz- und Pulsschlag. Vierzehn Jahre vor Erscheinen des ersten Volksliedheftes Silchers deutet Goethe im Entwurf zu einer Tonlehre (für den Freund C. Fr. Zelter) darauf hin, daß sich die Echtheit und Wahrheit unserer indogermanischen Rhythmik und Metrik an den Schlägen unseres Herzens nachprüfen lassen muß. Silcher hält immer dieser Frage gegenüber stand.

Heinrich Werlé,
(Deutsche Allgemeine Zeitung,
30. 8. 1935).



Das Problem der Generation in der Familie Bach.

Johann Sebastian Bach hatte vier Söhne von ungewöhnlicher musikalischer Begabung, zwei aus erster Ehe, Wilhelm Friedemann und Philipp Emanuel, und zwei aus der zweiten Ehe, Johann Christoph und Johann Christian. Was uns zunächst auffällt, das ist der Umstand, daß die bisherige bürgerliche und seelische ruhige Entwicklung der Familie nunmehr in das Gegenteil umschlägt: man kann sich kaum etwas Verschiedeneres denken als die Lebensläufe und die künstlerische Richtung dieser vier Brüder. Dabei zeigt sich deutlich, daß an diesem Auseinanderstreben zum größten Teile die Zeitumstände schuldig sind. Grundlage der Bachschen Familientradition liegt in der alten, von Luther aufs neue fest gefügten Rangordnung der musikalischen Betätigungsgebiete, nach der die kirchliche Vokalmusik im Mittelpunkte steht, während die weltliche, vorwiegend instrumentale Musik erst an zweiter Stelle kommt und von der kirchlichen Musik weitgehend abhängig ist. Schon im letzten Lebensjahrzehnt Johann Sebastians hatte sich hier eine grundlegende Wandlung vorbereitet, die bedingt war einerseits durch das Emporstreben einer hauptsächlich von der Oper ausgehenden höfischen Kunst, andererseits durch das Vordringen der rationalistisch-aufklärerischen Geistesrichtung. Selbst der große Johann Sebastian vermag sich dieser Entwicklung nicht mehr mit Erfolg entgegenzustemmen.

Wilhelm Friedemann versucht den Kampf aufzunehmen, geht aber dabei schließlich seelisch und bürgerlich zugrunde. Philipp Emanuel Bach versucht, die Grundlagen Bachscher Kunst durch Anpassung an die Zeitumstände zu erhalten. Die Verfeinerung der Tonsprache erreicht bei ihm einen Höhepunkt; aber mit dieser Verfeinerung verbunden ist eine merkliche Einbuße an innerer Kraft. Johann Sebastian sagte nicht ohne Grund von den Werken seines zweiten Sohnes: „'s ist Berliner Blau, das verschießt." In seinem Amte aufs engste verbunden mit dem Aufbau des Berliner Musiklebens unter Friedrich dem Großen vermag Philipp Emanuel sich nicht einer neuen Welle zu entziehen, die schließlich den Charakter des Musiklebens in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bestimmen sollte: der bürgerlichen Kunst, deren

erster großer Vertreter er wird. Bezeichnend ist, daß Philipp Emanuels Ruhm den seines großen Vaters bald weit überstrahlt, und zwar nicht nur in der Instrumentalmusik, sondern auch in den Kirchenwerken seiner späteren Zeit, die wie die Schöpfungen des Bückeburger Johann Christoph Bach ganz eindeutig den Geist plattester Aufklärung atmen.

Und doch war dem Wesen und der Gesinnung nach Philipp Emanuel ebenso wie Friedemann und auch wie Johann Christoph ein echter Bach. Das zeigt sich am deutlichsten in seiner entschiedenen Ablehnung des jüngsten Bruders Johann Christian, dessen musikalische Ausbildung er selbst geleitet hatte. Johann Christian Bach ist als einziger der Familie wirklich „aus der Art geschlagen", schon in seinem äußeren Lebensgang. Während die älteren Brüder kaum wesentlich über das mitteldeutsche Zentrum hinausgriffen oder auch nur hinausstrebten, zog es den jungen Johann Christian in fremde Länder. Er verließ in jungen Jahren Deutschland, lernte und wirkte noch in Italien, um schließlich in London seinen dauernden Wohnsitz zu finden.

Mit dieser äußeren Wegwendung von dem bisherigen Tätigkeitsgebiet der Bachschen Familie ist untrennbar verbunden eine innere Loslösung von dem traditionellen Geiste Bachscher Kunst. Hatten die älteren Brüder, durch die Zeitumstände in eine reine Verteidigungsstellung gedrängt, den Versuch gemacht, auf dem Wege des Kompromisses von dem Wesen der Bachschen Kunst zu halten, was zu halten war, so wagte Johann Christian, mutiger und folgerichtiger, aber freilich auch weniger pietätvoll als sie, den Sprung ins andere Lager ohne irgendwelche Bindung an die Vergangenheit.

Urteilt man nur nach dem äußeren Erfolg, so erscheint dieser Schritt allerdings gerechtfertigt: Johann Christian Bach erringt schon in jungen Jahren eine führende Stellung innerhalb der damals beherrschenden sogenannten neuneapolitanischen Opernschule, er wird dann in London einer der bedeutendsten Förderer des modernen Konzertwesens und ein bahnbrechender Anreger auf dem Gebiete des Klavierkonzertes und der Symphonie. Dabei ist die in ihm wohnende innere Kraft immer noch so stark, daß sie ihn im Vergleich mit den italienischen Zeitgenossen als eine überlegene Erscheinung hervortreten läßt, und doch reicht diese Kraft nicht mehr aus, ihn vollenden zu lassen, was er angestrebt hatte. Dazu brauchte es der unverbrauchten Kräfte des deutschen Südens. Was Johann Christian Bach säte, das hat Mozart geerntet.

Und doch blieb der Schritt Johann Christians aus der durch die Tradition gewiesenen Bahn nicht ohne Folgen. Er verschaffte dem Namen Bach zwar noch einen letzten Glanz; der Name wurde sogar über die deutschen Grenzen hinaus berühmt. Aber damit war auch gleichzeitig das Ende gegeben; und mehr noch als aus der künstlerischen Erscheinung der Söhne des großen Johann Sebastian zeigt sich der Niedergang des Geschlechts in der Tatsache, daß der mit Kindern so reich gesegnete große Meister seinen Namen nur einem einzigen Enkel vererbte, mit dem die Familie Bach im Mannesstamme ausstarb.

Karl Blessinger,
(Schleswig-Holsteinische Tagesztg., 6. 9. 1935).

* Zeitgeschichte *

Neue Werke für den Konzertsaal

In den Sinfonie-Konzerten der Sächsischen Staatskapelle, die unter Leitung von Dr. Karl Böhm am 11. Oktober in Dresden beginnen, werden im Laufe des Winters folgende Uraufführungen stattfinden: Erna Sack wird die Vogellieder von Grete v. Zieritz singen; Rudolf Wagner-Régeny wird sein neues Klavierkonzert selbst vortragen; und schließlich wird eine Sinfonie von Kurt Striegler „Heimat" zum ersten Male aufgeführt werden, in der Angela Kolniak das Sopransolo singt.

Das Bonner Kammerorchester der N.S. Kulturgemeinde, Leitung: Kapellmeister Ernst Schrader, hat folgende Werke lebender Tonsetzer für das Winterprogramm angenommen: Hugo Lorenz, Partita für Kammerorchester (Uraufführung), Wilh. Rieth, Salzburger Nachtmusik (Uraufführung), Helmut Degen, Concertino für Klavier und Kammerorchester (Uraufführung), Hermann Unger, Orchesterlieder, Ebbe Hamerik, Passacaglia und Fuge, Knudage Riisager, Konzert für Trompete und Streicher, sowie Werke der siebenbürgischen Komponisten W. v. Baußnern und Paul Richter.

Von Wilhelm Jerger gelangen in der Saison 1935/36 durch die Wiener Philharmoniker die „Partita für Orchester", durch die Konzerthausgesellschaft das „Erlösungsoratorium" zur Auf- bzw. Uraufführung. Ferner werden Werke Wilhelm Jergers in anderen österreichischen Städten, in Deutschland, der Tschechoslowakei, in England und Amerika zur Aufführung gelangen.

Richard Liesche bringt im Laufe des Winters in den Konzerten des Bremer Dom-Chores an zeitgenössischen Werken u. a. zwei Choral-Motetten des Dänen Raasted op. 43 zur Aufführung. Von Altmeistern wird der Bremer Dom-Chor die jüngst entdeckte Kantate von Buxtehude „Alles was ihr tut", Christian Ritters Kantate „Gott hat Jesum erwecket" und Sweelincks „Hodie Christus natus est", sämtlich in der praktischen Neuausgabe von Max Seifert, singen. Von Walter Schindler wurde ein Konzert für Oboe und Streichorchester vom Hamburger Kammerorchester zur Uraufführung angenommen. Das Werk wird im November unter Professor Hans Hoffmann in der Hamburger Musikhalle aufgeführt werden.

Bruno Stürmer vollendete sein „Requiem". Das abendfüllende Werk ist erschienen für vier Solisten, gemischten Chor und Orchester. Die Uraufführung findet am Karfreitag 1936 unter Leitung von Staatskapellmeister Dr. Robert Laugs in Kassel statt.

Für die Spielzeit 1935/36 hat der Tonkünstler-Verein zu Dresden zehn Kammerabende und vier Aufführungsabende in Aussicht genommen. Als Uraufführungen werden erscheinen: Werke von Paul Büttner, Georg Göhler, Arthur Immisch, Frida Kern, Walter Unger und H. H. Wehding. Weiterhin sind Gedächtnisfeiern für die verstorbenen Tonsetzer August Reuß, Richard Wetz und Lothar Windsperger geplant, außerdem wird der 100. Geburtstag Felix Draesekes festlich begangen werden (s. a. Tageschronik).

Wilhelm Maler hat die Komposition eines zweisätzigen Streichquartetts beendet (u. a. Variationen über ein Thema von Purcell).

Neue Opern

Der deutsch-italienische Komponist Ermanno Wolf-Ferrari hat seine neue Oper „Scampiello" vollendet. Dem Textbuch liegt wieder eine Komödie von Goldoni zugrunde. Das Werk wurde von der Scala in Mailand zur alleinigen Uraufführung erworben, die noch im Verlaufe dieses Jahres stattfinden wird.

Tageschronik

Nachdem „Lohengrin" vor 26 Jahren in Bayreuth zum letztenmal aufgeführt worden ist, kommt das Werk im Festspieljahr 1936 am 19., 21., 30. Juli und 19., 28., 31. August zur Wiederaufführung. Die Besetzung ist folgende: König Heinrich: Josef von Manowarda; Lohengrin: Max Lorenz; Elsa: Maria Müller; Telramund: Jaro Prohaska; Ortrud: Margarete Klose. Die musikalische Leitung haben Wilhelm Furtwängler und Heinz Tietjen; Inszenierung des Werkes: Heinz Tietjen, Bühnenbilder und Kostüme: Emil Preetorius.

Bei der Tagung des Ständigen Komponistenrats in Vichy wurde beschlossen, das nächste Musikfest in der Zeit vom 22. bis 27. Februar 1936 in Stockholm stattfinden zu lassen, ein zweites soll vielleicht noch im gleichen Jahr in einer englischen Stadt folgen. Für 1937 ist ein Tonkünstlerfest in Madrid in Aussicht genommen.

Nach dem 100. Todestag Beethovens hatte sich im Jahre 1930 eine Vereinigung deutscher Künstler und Kunstfreunde gebildet, die dem Andenken des Meisters in seiner rheinischen Heimat ein „Ewigkeitsdenkmal" errichten wollten. Den Entwurf für dieses Ehrenmal schuf der inzwischen gestorbene Bildhauer Peter Breuer. Nunmehr soll das Breuersche Denkmal auf dem Venusberg bei Bonn, mit dem Blick auf den Rhein, aufgestellt werden.

Die Kongreßbibliothek in Washington hat für ein Kammermusikwerk für vier Saiteninstrumente ohne Klavier einen Preis von 1000 Dollar gestiftet. Die Summe wird aus den Mitteln der „Elizabeth-Sprague-Coolidge-Stiftung" bestritten. Der Wettbewerb ist für Komponisten aller Länder offen und schließt am 30. September 1936. Manuskripte und Partitur in Stimmen sind in versiegeltem Briefumschlag, ohne Namensangabe, an den Vorstand der Musikabteilung der Bibliothek des Kongresses in Washington einzusenden. Es kommen nur Originalwerke in Frage, die vorher

niemals veröffentlicht oder aufgeführt worden sind. Das prämiierte Werk wird Eigentum der Kongreßbibliothek. Die Bibliothek beansprucht für sich das Alleinaufführungsrecht für das erste Jahr nach der Verleihung der Prämie.

Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser hat in Sammelbänden aus dem 17. Jahrhundert zwei völlig unbekannte doppelchörige A-cappella-Motetten von Heinrich Schütz aufgefunden, die nach dem Zeugnis des Entdeckers zu den schönsten und charakteristischsten Schöpfungen des Meisters zählen. Es handelt sich um eine Weihnachtsmotette „Machet die Tore weit" und eine Totenfestmotette „Ich bin die Auferstehung und das Leben". Beide Werke werden zum 350. Geburtstage von Heinrich Schütz am 8. Oktober veröffentlicht werden.

Der Oberbürgermeister von Berlin hat einen Musikpreis der Stadt Berlin in Höhe von 5000 Mark gestiftet, der entsprechend dem bereits bestehenden Theaterpreis zur Förderung und Belebung des Musiklebens dienen soll. Er kann von dem eingesetzten Kuratorium jedem deutschblütigen Künstler oder auch Vereinigungen zuerkannt werden, wobei besonders die aufstrebenden Begabungen berücksichtigt werden sollen; der Träger wird jährlich bei Eröffnung der Berliner Kunstwochen in einem kleinen Festakt verkündet werden.

Aus Anlaß der Wiederkehr des 100. Geburtstages des Komponisten Felix Draeseke ist in Dresden, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1913 fast 40 Jahre wirkte, in den Tagen vom 17. bis 24. November 1935 eine großangelegte Gedächtnisfeier geplant. Oberbürgermeister Zörner hat die Schirmherrschaft über die Veranstaltung übernommen.

Nach den Erfolgen von 1933 und 1934 veranstaltet der Arbeitskreis für Hausmusik auch in diesem Jahr „Kasseler Musiktage", den Treffpunkt aller an einer Musikerneuerung interessierten Kreise. Besonders bemerkenswert im diesjährigen Programm ist die Abkehr vom üblichen Konzertstil: anstelle der bisherigen Hausmusikvorführung in einem großen Saal werden die Teilnehmer in kleine Gruppen aufgeteilt und 8 Hausmusikstunden mit verschiedenem Programm geboten. Außerdem gibt es wieder Kammermusik, Gesellige Musik und Geistliche Musik alter und zeitgenössischer Musiker in stilgerechter Besetzung, darunter einige Uraufführungen von Hugo Distler, Heinrich Kaminski u. a. Die Tage finden unter Mitwirkung erster Kräfte aus dem Reich und unter Leitung von August Wenzinger vom 11. bis 13. Oktober statt. Schirmherr ist der Oberpräsident der Provinz Hessen, Prinz Philipp von Hessen.

Die nächsten Aufführungen des Klavierkonzertes von Kurt von Wolfurt, das vergangenen Winter in 15 Städten gespielt wurde, finden in Hannover, Essen, Dortmund und Oslo statt.

Zum Gedächtnis des 100. Geburtstages von Felix Draeseke veranstaltet Hermann Stephani mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Marburg am 19. Oktober in Dillenburg eine Draeseke-Feier. Zur Aufführung gelangen neben Solo-Gesängen das „Benedictus" aus dem Requiem in h-moll, die „Osterszene" aus Goethes „Faust" für Bariton und Chor, die „Heinzelmännchen" für a-capella-Chor und das Quintett für Klavier, Horn und Streich-Trio. — Die gleiche Aufgabe hat sich der „Philharmonische Chor" in Karlsruhe gestellt, der außer der „Serenade" op. 48 für Orchester das „Benedictus" aus dem „Requiem" und Solo-Gesänge von Draeseke zur Aufführung bringt. — Das „Benedictus" wird auch im Reichssender Köln erklingen, vorgetragen durch den Düsseldorfer Madrigal-Chor und Karl Maria Artz.

„Jubilate!" ein gemischter Chor von Hermann Grabner ist in der im „Landchor" erschienenen erleichterten Ausgabe vom Gau Niedersachsen des Reichsverbandes der gem. Chöre zum Pflichtchor für sämtliche Chöre des Gaues bestimmt worden.

Die Kurverwaltung Bad Kreuznach veranstaltete im großen Kursaal aus Anlaß des 60. Geburtstages des Komponisten und Musikdirektors Josef Knettel ein Festkonzert unter Mitwirkung des Kurorchesters (Stadttheater-Orchester Koblenz), der unter Leitung des Komponisten J. Knettel stehenden Kreuznacher und Binger Chöre, des Professors Dr. F. Noack, Darmstadt (Bariton), und des Bruders des Komponisten Heinrich Knettel, Würzburg (Klavier). Die Programmfolge des Konzertes brachte ausschließlich Kompositionen Knettels.

Der Magdeburger Madrigalchor, Leiter Martin Jansen, unternahm eine Konzertreise durch Jugoslavien. Auf der Hinreise berührte der Chor zunächst Freiberg i. Sa., sang dann in Dresden in der Frauenkirche Werke von Schütz, Draeseke und Haas und setzte seine Reise mit Konzerten in Budapest, Neusatz, Belgrad, Ragusa, Agram und in zahlreichen Ortschaften der deutschen Siedlungsgebiete fort. Ein Singen im Reichssender München beschloß die kulturpolitisch bedeutsame Reise.

Der Geiger Adrian Rappoldi aus Dresden spielte kürzlich mit dem polnischen Komponisten

und Staatspreisträger Feliks Nowowiejski in Polen.

Ludwig Hoelscher wurde für den 10. Oktober für den Warschauer Sender engagiert. Weiter wird der Künstler in Freiburg i. Br. auf der Alemannischen Kulturtagung das Cello-Konzert von Rudolf Moser zum Vortrag bringen.

Das diesjährige Straßburger Musikfest stand im Zeichen der deutschen klassischen Musik. Bach und Schubert war je ein Festkonzert gewidmet worden. Weiterhin wurden Werke von Mozart, Haydn und Beethoven zur Aufführung gebracht. Von modernen Tonsetzern kamen der Elsässer Friedrich Adam und die Franzosen François Poulone und Albert Roussel zu Wort.

Das „Concerto dramatico" op. 20 von Karl Gerstberger für Chor und Orchester nach einem Text des 23jährigen Goethe gelangt anläßlich des 50 jährigen Jubiläums der Goethe-Gesellschaft am 26. August in Weimar unter Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe zur Aufführung.

Die Stadt Magdeburg veranstaltet vom 20. bis 27. Oktober ein Musikfest, das dem Schaffen der alten deutschen Meister gewidmet sein wird — in erster Linie den drei Jubilaren dieses Jahres, Bach, Händel und Schütz, darüber hinaus aber auch dem gefeierten Zeitgenossen Bachs, Georg Philipp Telemann.

In dem Dorf Todenmann bei Rinteln, wo der junge Dingelstedt sein so beliebt gewordenes Weserlied schrieb, wurde die 100. Wiederkehr des Tages, an dem das Lied entstanden ist, mit einer Feier begangen.

Der Komponist Dr. Egon Kornauth unternahm während der letzten Monate eine erfolgreiche Konzertreise von über 50 Veranstaltungen durch ganz Brasilien.

Aus Anlaß seines zehnjährigen Bestehens hält der Bayreuther Bund e. V. in diesem Jahre vom 4. bis 7. Oktober in Weimar seine Reichstagung ab, deren Schirmherrschaft Winifred Wagner übernommen hat. Neben den geschäftlichen Sitzungen sieht der Tagungsplan auch eine Anzahl künstlerischer Veranstaltungen vor. Am Freitag, dem 4. Oktober, wird das 1. diesjährige Volkssinfoniekonzert der Weimarer Staatskapelle als Festkonzert unter der Leitung von Professor Dr. Felix Oberborbeck mit dem Leitwort „Die Großen im Gefolge Richard Wagners" die „Italienische Serenade" von Hugo Wolf und die „7. Symphonie in E-dur" von Anton Bruckner bringen, außerdem das Violin-Konzert von Siegfried Wagner und die Wesendonck-Lieder von Richard

Wagner. Am Abend des 5. Oktober findet auf dem Fürstenplatz eine öffentliche vaterländische Kundgebung statt. Den Mittelpunkt einer Morgenfeier bildet der Vortrag von Prof. Dr. Wolfgang Golther, Rostock. Im Wandelraum der Weimarhalle wird eine theatergeschichtliche Ausstellung aufgebaut, welche die verschiedenen Inszenierungen des Lohengrin am Weimarer Theater veranschaulicht. Am Sonntagabend gibt das Deutsche Nationaltheater eine Festaufführung des „Lohengrin" unter Leitung von Staatskapellmeister Paul Sixt. Die Tagung klingt am Montag, dem 7. Oktober, mit einer Abschlußkundgebung auf der Wartburg aus, bei der u. a. der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, sprechen wird.

Erziehung und Unterricht

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in seiner ständigen Schulungsstätte Rankenheim bei Berlin im Oktober zwei musikalische Schulungslager. In der Zeit vom 2. bis 9. Oktober findet das Schulungslager „Volkstümliche Kunsterziehung" und vom 11. bis 19. Oktober das Lager über „Jugendmusik, Volksmusik und Laienspiel" statt. Das zweite Lager wird gemeinsam mit dem Schulungsamt der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik errichtet.

Die Regierung von Oberbayern hat im Einvernehmen mit dem Ministerium für Unterricht und Kultus die Angliederung eines Musiklehrer-Seminars am Trapp'schen Konservatorium der Musik, München, genehmigt.

Rundfunk

Die deutsche Altistin Johanna Egli sang an den Reichssendern in Königsberg, Hamburg, Leipzig, ebenso in Bern und Zürich Werke von Reger und Hermann Zilcher.

Prof. Walter Schulz spielte in letzter Zeit in den Reichssendern Berlin, Königsberg, Leipzig, Hamburg und im Deutschen Kurzwellensender selten gehörte Gamben-Werke u. a. von Haydn, Hammer, Marais und Rinkens.

Deutsche Musik im Ausland

Werner Egks neue Oper „Die Zaubergeige", die in Frankfurt a. M. ihre Uraufführung erlebte und für die kommende Spielzeit bereits von einer großen Anzahl von deutschen Bühnen zur Aufführung in Aussicht genommen ist, wird auch von der Flämischen Oper in Antwerpen in flämischer Sprache aufgeführt werden.

August Klughardts Konzert für Oboe und Orchester gelangte in Zürich zur Aufführung.

Neuerscheinungen

Das beim Wettbewerb der deutschen Arbeitsfront als erstes preisgekrönte Chorwerk „Oratorium der Arbeit" für Sopran- und Bariton-Solo, Männer-, Frauen-, gemischten- und Kinderchor und Orchester von Georg Böttcher erscheint im Laufe des Herbstes im Verlage von Kistner & Siegel, Leipzig.

Personalien

Dr. Felix von Kraus, ordentlicher Professor an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München, wurde auf seinen Antrag in den dauernden Ruhestand versetzt.

Der erste Geiger des Orchesters des Deutschen Opernhauses in Berlin, Arthur Jahn, der auch an der Hochschule für Musik tätig ist, wurde von dem Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zum Professor ernannt.

Der Männergesangverein „Liederkranz Stuttgart" berief Kapellmeister Hermann Dettinger aus Castrop-Rauxel zum künstlerischen Leiter.

Fritz Hayn, der Leiter des Ulmer Musiklebens, feiert am 11. Oktober seinen fünfzigsten Geburtstag.

Am 7. September beging der in Salzburg als Theorieprofessor und Komponist wirkende Friedrich Frischenschlager seinen 50. Geburtstag. Er stammt aus einer alten Lehrerfamilie in Steiermark, ging vom Beruf eines Schullehrers zur Musik über und machte sich durch eine ansehnliche Zahl von Kinderliedern, Kammerkompositionen, Chorwerken, Schauspielmusiken, Schulopern u. a. m. einen weit über seine Heimat geachteten Namen. Frischenschlager ist Schüler von Engelbert Humperdinck.

Auf der 66. Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins, die im großen Saale des Berliner Rathauses stattfand, wurde Prof. Peter Raabe an Stelle des auf eigenen Wunsch zurückgetretenen Professor Dr. Hausegger zum Vorsitzenden des ADMV gewählt. Gleichzeitig wurde der Arierparagraph in die Satzung des Vereins aufgenommen.

Todesnachrichten

Hofrat Prof. Carl Schroeder, einer der letzten Schüler von Franz Liszt, ist in Bremen im Alter von 86 Jahren gestorben. Er war ein ausgezeichneter Wagnerdirigent und wurde von Liszt wenige Wochen vor dessen Tode zur Leitung des Tonkünstlerfestes 1886 berufen. Außer in Sondershausen und an der Berliner Oper war er noch in Hamburg und Rotterdam tätig; auch als Cellist und Komponist genoß er einen bedeutenden Ruf.

Der Professor i. R. Hugo Reinhold in Wien, der an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst lange Zeit gewirkt hat, ist im 82. Lebensjahre verstorben. Der Verblichene war einer der letzten Klavierpädagogen, der aus der Schule Anton Bruckners hervorgegangen ist.

Druckfehlerberichtigung

Durch einen Irrtum sind in dem Aufsatz des September-Heftes auf Seite 891 ff. „Wandelt sich der Männerchor?" einige Fehler stehen geblieben. Um die beiden wichtigsten zu berichtigen: Auf Seite 891, 3. Zeile von unten muß es statt „erstauntem" richtig „erstarrtem Altgewordensein" heißen. Auf Seite 894, 1. Zeile oben muß statt „Werke" richtig „kulturpolitische Anschauungen" stehen.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Tanz und Musik

Von Marion Herrmann-Berlin

Musik und Tanz sind tiefinnerst verwandt. Tanz, im Menschenkörper durch Schwere, Grenzen des Raumes und der Dimensionen gebannt — Musik, schwere, und grenzenlos im Unendlichen zu Hause —, beiden gemeinsam ist doch das Urprinzip der Bewegung: das Hoch und Tief, das Laut und Leise, das Schnell und Langsam. Jede Bewegung innerhalb der Töne kann sich sichtbar im Körper auswirken — jede Regung im innersten Menschen in Tönen ihren Ausdruck finden.

Wie mag es wohl zum allererstenmal gekommen sein, daß ein Mensch tanzte? Aus Freude, aus Kraftüberschuß? — Sicher ist der Tanz ganz allmählich aus dem Spieltrieb, dem Bewegungsdrang entstanden, und deshalb kann man wohl annehmen, daß er eine der ältesten Künste war, vielleicht die älteste überhaupt. Wenn es einem Menschen gut geht, so liegt es nahe, zu tanzen; dieser Tanz wird ganz von selbst ein Dank an den Schöpfer, und damit ein religiöser sein. Und die Sammlung, den entrückten Zustand, den ein solcher Tanz darstellt, wird ein Wesen auch gerade dann suchen, wenn es in Not ist, wenn es sich in eine Atmosphäre flüchten muß, in der es Ruhe und Kraft wieder finden kann.

So sind vielleicht für unseren Verstand die Mysterientänze zu erklären, die heute noch von den Naturvölkern getanzt werden. Am reinsten und schönsten finden wir sie wohl bei den Balinesen. Für sie bedeutet Tanz Feier, Gebet, Beschwörung. Sie lassen Kinder tanzen, kleine Mädchen, und steigern sie durch eine Musik von dumpfen Schlaginstrumenten und merkwürdigen, vom Chor ausgestoßenen Lauten in einen Rauschzustand hinein, der für den Europäer fast etwas Grauenhaftes hat. Für den Tänzer aber bedeutet es eine Offenbarung, zu sehen, mit welcher elementaren Kraft diese Besessenheit einen zarten Kinderkörper hin und her wirft, im Raum rollen läßt, Arme und Kopf in scharfen Zirkeln ausschlagen läßt — und wie über allem das Gesichtchen mit einem Ausdruck heiliger Entrücktheit steht.

Ganz anders, nicht Trancezustände, sondern sehr bewußt gestaltete Form, aber immer noch Kultform, sind die javanischen Tänze. Sehr streng, mit einer unerhörten Körperbeherrschung, die dabei etwas völlig Natürliches ist, werden sie von den auserwähltesten Exemplaren der Rasse getanzt — von den Prinzen der königlichen Kaste. Auch für dieses Volk ist Tanz etwas ganz anderes als für uns, dort ist Kult und Theater so eng verbunden, daß beides kaum zu trennen ist: Kunstausübung ist heilig und Kult eine Form der Kunst. Diese Tänze sind zwar außerordentlich kompliziert, aber sie sind aus ganz einfachen Begriffen und Vorstellungen entstanden und dem javanischen Zuschauer in jeder Phase geläufig und verständlich. Sie werden nicht aufgeschrieben, wie auch die Musik nicht notiert wird. Das macht auch verständlich, daß das javanische Orchester keiner Noten und keines Dirigenten bedarf, es wird geführt von der Trommel, und die Trommel richtet sich nach dem Tänzer, der immer vor dem Orchester tanzt und so der eigentliche Dirigent ist.

Interessant — und für den Berufstänzer ein gewisser Trost — ist zu wissen, daß auch diese Tänze nicht vom Himmel gefallen sind, sondern tägliches Training verlangen, und daß die großen Tanzfestspiele nur alle paar Jahre einmal stattfinden, weil sie jahrelanger Proben bedürfen und hohe Kosten verursachen.

Der moderne Tanz tauchte kurz nach dem Weltkrieg als eine Kunstrevolution im besten Sinne auf, und er scheint, wenn man ihn in seinen höchsten Formen werten will, nichts anderes zu sein, als eine Form des kultischen Tanzes auf deutschem Boden, dem freilich fast alle Voraussetzungen fehlen: das Verwurzeltsein mit kultischen Dingen — denn was uns das Christentum und die Reformation da gelassen hat, gibt dem Tanz keinen Raum — und die Volkstümlichkeit, und dadurch ebbte die Bewegung, nachdem sie auf viele andere Kunstgebiete befruchtend gewirkt hatte, wieder ab, und verlor mehr und mehr an Geltung. Die direkte Ursache war auf der einen Seite die schwere, hoffnungslose Zeit voller Arbeitslosenelend, die ihre Erholung im Amüsierbetrieb suchte, auf der anderen Seite der moderne Tänzer selbst, der konzessionslos mit einer gewissen Verachtung aller Äußerlichkeiten und einer Überschätzung des Persönlichen seinen einmal für gut erfundenen Idealen nachging. Gewiß vermochte sich der Stil der Wigman Geltung zu schaffen, stellte man die Tänze der Palucca den besten Kunstschöpfungen auf anderen Gebieten zur Seite, volkstümlich wurde nur eine der jungen Tänzerinnen, deren Tänze ganz aus der Anmut ihres Wesens entsprangen: Niddy Impekoven. Und aus diesem negativen Ergebnis einer ganzen Bewegung, die einst glaubte, alle Künste erfassen zu können, wuchs jetzt eine neue Tänzergeneration hervor, die kalt und klar lernte, was in dem durch wirtschaftliche Nöte knapp bemessenen Studium zu lernen war: eine gewisse reißerische Technik und Vielseitigkeit, um den Anforderungen des Theaters, der Revue, des Kabaretts gerecht werden zu können, immer unter dem Zwang des Geldverdienenmüssens. Und so ging der in jahrelanger Arbeit schon fast eroberte Begriff: das antike Ideal des „beseelten Körpers" wieder verloren. Und heute? Sollte der Begriff der „Ertüchtigung", der im Sport eine gesunde Schönheit geschaffen hat, allein genügen für ein Volk wie das deutsche, dem höchste Schönheit immer etwas Geistiges, Beseeltes war? Ganz sicher nicht. Der Sport wird der gesunde Alltag bleiben, das Training der Nation, aber der Tanz wird der Feiertag, die Geist gewordene Vollkommenheit des Leibes sein.

Vielleicht ist es gut, auch einmal vom Standpunkt des Tanzes aus über Wert und Unwert der Tradition zu sprechen. Der ganz junge Mensch will immer etwas Neues, noch nie Dagewesenes schaffen, es ist sein Recht und seine Pflicht, verjüngend und belebend zu wirken. Trotzdem sind die ganz großen Kulturen das Ergebnis der Tradition. Breite, volkstümliche Kunst wird immer nur aus Tradition entstehen. Deshalb kann man auch in der Kunst nichts w o l l e n , sondern nur w a c h s e n lassen. Da, wo Kunst Allgemeingut wird, ist sie nicht Werk eines einzelnen, sondern auf der langen Arbeit von vielen aufgebaut. Und der Standard der Kunst wird ein um so höherer sein, je tiefer die Kunst im Volke wurzelt, je mehr sie mit der Entwicklung des Volkes verbunden ist.

Unsere kultischen Vorstellungen sind seit langer Zeit auf den kirchlichen Gottesdienst beschränkt, der Tanz ist bei uns etwas „Weltliches". Doch auch bei dem Ballettanz hat

sich die Form ganz allmählich gebildet, gewandelt, ist reif geworden — in ihrer Art ist auch sie vollkommen. Diese Form kann einmal erstarren, leer werden — dann wird eine Zeit und werden Künstler kommen, die sie neu empfinden und scheinbar umbilden. Aber man unterschätze dieses im Feuer der Zeit gehärtete alte System nicht! Vor ein paar Jahren konnte man noch in jedem Buch über Tanz finden, daß die Materie in einzelne Unterabteilungen gegliedert war — in den „Ausdruckstanz", den „Theatertanz" —, und dann kam bestimmt ein Kapitel über das Ballett. Allmählich schält sich jetzt aber heraus, daß das Ballett nichts ist als die handwerkliche Tradition des Tänzers, die oft ein bißchen altmodisch ausschauen mag, eben weil sie Überlieferung ist, die aber, man untersuche sie, wo man will, ein ganz hervorragend durchdachtes und erprobtes System ist. Und es hat den Vorzug jeder guten Handwerkstheorie: es ist geistlos. Es gibt absolut nur die Technik und die Mittel, diese Technik sich auf dem schnellsten und sichersten Wege anzueignen. Alles andre, das, was vielleicht Kunst heißen dürfte, überläßt es dem Genie des einzelnen. Dem aber, dem kein Genie gegeben ist, dem verleiht es einen guten Fond von Können, mit dem er genug als Glied eines Ganzen leisten kann. Es gibt kein modernes Training, was dem Ballettexerzizium an Wirksamkeit gleich käme, es gibt keine moderne Schule, die nicht von ihm angenommen hätte, keinen modernen Tänzer von Bedeutung, der nicht wenigstens eine Zeitlang am Ballett gearbeitet hätte. Ja, man kann wohl sagen, daß der moderne Tanz sich aus einem Wust von begabten Dilettanten erst zu einer Kunst entwickelte, als man sich auf das technische Rüstzeug des Balletts besann. Der Einwand gegen das Ballett, daß es ein erstarrter, nicht mehr lebensfähiger Stil sei, ist ein hundertfach widerlegtes Armutszeugnis. Sogar der Jazz hat vermocht, in seiner Art neue, amüsante Wirkungen aus der Ballettechnik herauszuholen. War der „Sterbende Schwan" der Pawlowa nicht reinster Ausdruckstanz? Kann man sich die „Puppenfee", dieses immer wieder entzückende Spielzeugballett, ohne den Spitzenwalzer der Fee vorstellen?

Vor dem Publikum trägt das reine Ballett meistens den Sieg davon. Wir wollen doch von der neuen Zeit lernen, das Publikum nicht zu verachten, denn schließlich ist ja der Künstler für das Publikum da, und nicht umgekehrt. Wirklich starke Dinge haben fast immer allgemein menschliche Gültigkeit. Es lohnt sich, der Vorliebe des Publikums für das Ballett und den Spitzentanz nachzugehen, die nicht zuletzt in der spielerischen Mechanik und der absoluten Exaktheit der Ballettechnik ihren Grund hat.

Es ist unmöglich, in diesem Zusammenhang nicht an Pawlowa, Nijinski und das Djaghileffballett zu denken. Diese Gruppe, von Djaghileff aus Mitgliedern des ehemaligen Petersburger Kaiserlichen Balletts nach der Revolution zusammengestellt, war ein Gipfelpunkt in der Geschichte des Tanzes. Es war eine Arbeitsgemeinschaft von Tänzern, Regisseuren, Malern und Komponisten, und das Ganze von einer unerschöpflichen Vielseitigkeit, in Wahrheit ein Tanztheater. Jede seiner Nummern bot eine andere Welt. Man konnte an einem Abend die „Sylphiden" sehen, in der zauberhaften Romantik weißer Gaze, und dann eine „Bauernhochzeit" vollkommen gegenwärtig empfunden, im Stil der Wigman näher als dem Ballett, knapp in Ausdruck, Farbe und Kostüm, eine getanzte Ballade. Das war nicht Ballett, das waren Tänzer, die alles konnten,

Schauspieler mit ihrem Körper. Sie tanzten immer mit großem Orchester und sehr wertvoller Musik, die zum Teil eigens für sie geschrieben war. Studierte man die einzelnen Choreographien (die übrigens nicht von Djaghileff selbst stammten, denn er war nur Regisseur), so entdeckte man freilich, daß sie sich bei schwierigster moderner Musik mit souveräner Großzügigkeit über alle Komplikationen wegsetzten und einfach an der Eins-zwei-drei-vier-Choreographie der alten, klaren Ballettsätzchen festhielten. Diese oft sehr störende Diskrepanz erklärt sich wohl daraus, daß das traditionelle Ballett die Improvisation — wie überhaupt jede Willkür — nicht kannte. Es kannte nur die festliegenden Schritte und Schrittfolgen, so daß es mit der Musik oft nur das Taktgerüst, nicht einmal das rhythmische, geschweige denn das melodische gemeinsam hatte.

Laban war es, der in Deutschland schon vor langen Jahren die Forderung nach dem Tanztheater ausgesprochen hat. Natürlich wird das deutsche Tanztheater ganz anders aussehen als das Ballett der russischen Zarenzeit; die Notwendigkeit der großen dramatischen Vielheit, der reichen Verwendung aller Künste wird bestehen bleiben. Der Auftakt im neuen Reich dazu waren die Tanzfestspiele 1934, und ihr bedingter Erfolg läßt hoffen, daß wir dem Ziel jetzt näher sind, obwohl gerade die Tanzfestspiele zeigten, daß uns die großen theatralischen Tanzspiele gegenwärtig fehlen.

Der Tanz würde eine ganz andere Geltung bekommen, wenn wir Tanzwerke von der Bühnenwirksamkeit etwa einer „Carmen", der „Meistersinger", ja auch nur der Lortzingschen Spielopern hätten. — Wenn wir in der Vergangenheit suchen, so finden wir eine Blütezeit des Tanzes in Frankreich und Italien, später in Rußland. Daraus ergibt sich schon ein Mangel an deutschen Tanzkompositionen im Gegensatz zu einer Unzahl französischer Balletts. Diese Balletts, eigentlich Vorläufer unserer heutigen Oper, waren mit Arien und Ouvertüren untermischt, sie schieden nicht streng zwischen Tanz, Pantomime und Gesang, sondern sie waren einfach eine bunte Schau, lose durch eine oft unterbrochene Handlung gebunden, etwa wie die später wieder aufgekommene Form der Revue. Diese Form scheint mir heute noch eine sehr glückliche für das Tanzspiel zu sein. Rameau hatte einige Stücke von starkem rhythmischen Reiz geschrieben, oft feurig aufpeitschend wie sein bekannter „Tambourin". Zarter ist Grétry, ganz romantisches Rokoko sind die Balletts von Lully. Weiter haben wir aus dieser Zeit ein paar herrliche deutsche Balletts, die kaum je aufgeführt werden, der „Don Juan" von Gluck, und „Les petits riens" von Mozart. Der Glucksche „Don Juan" ist sogar, sowohl was die Musik, als auch was die Handlung betrifft, eine sehr breite und gewichtige Angelegenheit und ragt weit über die niedlichen französischen Allegorien hinaus. Die Furientänze, die auch im „Orpheus" verwandt wurden, sind ganz großes Format und geben dem Choreographen unerhörte Möglichkeiten. Allerdings darf man nicht versuchen, dieses Werk durch absoluten Tanz zu lösen, es verlangt, um zu wirken, einen seinem barocken Charakter entsprechenden Rahmen. Ganz anders ist das Mozartwerkchen: „Les petits riens". Es ist ein ausgesprochen junger Mozart, aber diese kleinen Sätzchen sind bezaubernde Musik, jedes anders, jedes ein göttlicher Einfall, vollendete Form und Tanz schon an sich. Mozart schreibt darüber an seinen Vater: „Noverre hat just einen halben Ballett gebraucht, und da machte ich die Musique dazu — das ist, sechs Stücke mögen

von anderen darin seyn, die bestehen aus lauter alten miserablen französischen Arien ..." Woraus man entnehmen kann, daß damals die Komponisten einfach Musikstücke schrieben, die vielleicht einen bestimmten Charakter haben mußten, die eigentliche Handlung aber vom Ballettmeister erfunden wurde. Leider hat man die „Petits riens" allzuoft als Schäferspiel gesehen, mit schlechten Rokokokostümen auf „niedlich" zurechtgemacht. Bei einem Ballett, dessen musikalischer Wert es zeitlos macht, ist eine freie Handlung, sofern sie nur im organischen Zusammenhang mit der Musik steht, immer das Gegebene, schon weil sie dem Ballettmeister Gelegenheit gibt, seinem Personal die einzelnen Rollen nach Eignung zuzuschneiden, und er das Wesentliche, die Choreographie, doch neu schaffen muß. Neu aufgefunden hat man von Mozart: „Die Liebesprobe". Sie hat ein paar herrliche langsame Sätze, das Ganze aber, wohl weil einige Stücke hinzugenommen sind, hat nicht die Geschlossenheit der „Petits riens". Ganz originaler, schönster, tänzerischer Mozart ist die Ballettsuite aus „Idomeneo". Ein Ballett, das für den Tanzregisseur eine harte Nuß ist, ist Beethovens „Geschöpfe des Prometheus". Es hat wohl noch niemand eine wirklich befriedigende Lösung dafür gefunden. Vielleicht liegt es an dem Vorwurf, der ganz dramatisch, und der Musik, die ganz klassische Form ist. Schwungvollste Tanzmusik hat Schumann geschrieben Nur darf man nicht seinen „Carnaval" oder „Faschingsschwank" instrumentieren. Sie sind Klaviermusik und verlieren ihren Zauber, wenn man sie in ein anderes Tonmaterial zwängt.

Von neuen deutschen Tanzwerken ist fast nichts da, das wirklich Bedeutung hätte und sich auf der Bühne behaupten kann. Es gibt ein wunderschönes Krippenspiel von Ludwig Weber; ursprünglich für Laien geschrieben, verlangt es einen kleinen Sing- und Tanzchor. Aber es ist mehr eine darstellerische als tänzerische Angelegenheit. Die Praxis hat gezeigt, daß einige Werke, die „sitzen", sich jahre-, ja jahrzehntelang und länger auf dem Spielplan halten, zum Beispiel die Beyersche „Puppenfee". Sie hat gute Musik, eine reizende märchenhafte Handlung und verträgt die altmodische Inszenierung des Pawlowaballetts (allerdings mit Pawlowa in der Hauptrolle) ebenso gut wie eine spielerische moderne. Sie wird zu Weihnachten immer eine Freude für große und kleine Leute sein. Und dann gibt es noch so ein Werk, vor ein paar Jahren noch der Schrecken aller Ballettmeister, das nur den geschickten (und sehr geschmackvollen) Regisseur braucht, um strahlend wieder aufzuerstehen: „Klein Idas Blumen" von Klenau.

Ein weiterer Grund für den Mangel an Tanzwerken ist, daß die Zusammenarbeit von Musiker und Tänzer in den Kinderschuhen steckt. Unsere berühmten Tänzerinnen lassen sich gewöhnlich von ihren Begleitern Musik zu ihren Tänzen schreiben. Diese Kompositionen, vom Verständnis für eben diesen Tanz und diese Tänzerin diktiert, haben dann auch meist nur in Verbindung mit diesem einen Tanz Geltung. Es wäre sicher für alle Teile sehr fruchtbar, wenn der Ausbildungsgang des Musikers den Tanz so wichtig nähme wie etwa den Gesang, und wenn auf der anderen Seite mit der tänzerischen Ausbildung eine gewisse musikalische Erziehung konform ginge. Musikalität ist durchaus nicht nur etwas Angeborenes, sondern ist in hohem Maße Erziehungssache

und etwas, was sich bei einem körperlich gelockerten und wachen Menschen sehr leicht anerziehen läßt.

Letzten Endes kommt man auch hier zu dem Resultat, daß wir eine eigentliche Tanzmusik, wie sie unserer Zeit und unserem Tanz entspricht, noch gar nicht haben, daß auch ihre instrumentale Zusammensetzung eine andere sein müßte. Hier leuchten die Versuche der Güntherschule ein, schon weil sie die Musikfrage nicht noch mehr komplizieren, sondern sie ganz einfach zu lösen versuchen, mit Instrumenten, die leicht zu spielen sind. Dabei werten sie die Musikausübung als tänzerisches Moment aus und beziehen sie in den Tanz ein.

Wohin die tänzerische Entwicklung jetzt zielt, kann niemand wissen, daß sie nach oben führen wird, haben wir Anlaß zu hoffen, denn wir sind ja ein Teil des Ganzen. Ich erinnere mich oft der Jahre, die ich in der Loheland-Schule verbrachte. Dort herrschte ein allgemeines Tanzverbot, nur die Kinderklasse, zu der ich gehörte, durfte tanzen. Und wenn die Großen fragten, warum sie nicht tanzen dürften, hieß es, daß andere Dinge nötiger seien, daß unsere Lebensformen für Tanz keinen Raum ließen, daß die Zeit noch nicht reif sei dazu. (Nebenbei haben diese Sentenzen niemanden, der wirklich tanzen *wollte*, abhalten können.) Die Schule lag in freier Rhönlandschaft, im Walde, wir alle wohnten bei Bauern, taten Landarbeit und waren Winter und Sommer draußen. Sonntags wurde Musik gemacht, und manchmal zeigten die Ältesten, d. h. die, die am längsten dort waren und unterrichteten, ihre Tänze. Diese Tänze waren ein ganz starker Eindruck für mich. Sie *waren* naturverbunden, ihnen haftete nicht die leiseste persönliche Eitelkeit an, sie hatten den Duft der herben Landschaft, eine elfische Leichtigkeit, die niemals süß wurde, die Dämonie des nächtlichen Waldes. Es war vielleicht gegeben, daß so etwas dort entstehen konnte, in der Ruhe der Berge, in der Besinnlichkeit des sorgenlosen Schaffens, in einer Gemeinschaft von jungen und sauberen Menschen. Dort sah ich auch Gruppentänze, die auf anspruchsvollster Musik — auf Bachschen und Mozartschen Konzertsätzen — aufgebaut waren, ohne auch nur einen Moment unproduktiv oder als getanzte Musikkopie zu wirken. Es entstanden ganze Tanzspiele, in denen wir alle mitmachen mußten, Krippenspiele und ein Osterspiel, das jährlich wiederholt wurde und zu dem von weither die Rhönbauern kamen. Die Loheländer sind auch einige Jahre gereist und haben die Großstädte besucht und begeistert. Aber dann war es auf einmal aus mit dem Tanzen; ohne äußeren Anlaß wurde nur noch Gymnastik gemacht...

Wir Schülerinnen waren alle sehr glücklich dort. Trotzdem konnte ich es nicht erwarten, wieder in die Stadt zu kommen, und so ging es noch vielen anderen. Teilweise war es sicher der Wunsch, von der unerbittlichen Kontrolle der Schule loszukommen, aber es steckte noch etwas anderes dahinter: das Gefühl, das man den Kopf in den Sand steckte, daß es nicht angeht, abseits der Welt Schafe zu hüten, daß man sich dem Problem der Stadt — und sei es eine Hölle — stellen müsse, und daß man sich mit dem Theater — sei es noch so schwieriger Boden — auseinandersetzen müsse. Und mir scheint, daß dieses Gefühl richtig war.

Die Vergangenheit zeigt, daß jede große Lebensreform sich zuerst in der Kunst zeigt — vielleicht gehört das sogar zu den vornehmsten Aufgaben der Kunst —, und in unserer Zeit, die sich endlich wieder auf den so lange mißachteten Körper besonnen hat, ist dem Tanz eine entscheidende Bedeutung beizumessen. Aber der Tanz ist auch die hilfsbedürftigste der Künste — immer hat es sich gezeigt, daß er sich nur da frei entfalten konnte, wo ein Fürst, ein reiches Theater, eine reiche Stadt sich seiner annahm. Die Theater sind der Aufgabe heute weniger denn je gewachsen, ein einfaches Nachblättern des Bühnenalmanachs zeigt, daß sich die Anzahl der Tänzer an allen Bühnen von Jahr zu Jahr verringert hat. Das Propagandaministerium hat mit den Tanzfestspielen einen großzügigen Anfang gemacht, an den sich ganz von selbst Hoffnungen knüpfen.

Die deutsche Tanzbühne

Von Gertrud Snell-Berlin

Die Deutsche Tanzbühne wurde im Sommer 1934 gegründet, um im Auftrage der Reichskulturkammer die ersten Deutschen Tanzfestspiele durchzuführen. Es war dies das erstemal, daß von offizieller Seite her wirksame Maßnahmen zur Stützung des deutschen Tanzes unternommen wurden.

Der neue deutsche künstlerische Tanz hatte seit fast 20 Jahren den hartnäckigsten Kampf um sein Leben und seine Existenz geführt. Mit klarer Zielsetzung hatte diese junge Kunst Schritt für Schritt an Boden gewonnen und sich immer mehr gefestigt. Die ersten Kampfrufe „Los vom Ballett", „Los von der Musik" hatten wie revolutionäre Fanfaren geklungen, und nur wer sich ganz einsetzen wollte für dies neue Werden konnte Schritt halten mit der inneren Entwicklung, die der neue Tanz nahm.

Als die Stellung fest genug erobert war, begann man sich auf die alte Tradition zu besinnen und sie einzubauen in das neue Werden. Sowohl die solide Schulung des klassischen Balletts, ihre Formklarheit und ihre gesunde, handwerkliche Grundlage wurden in die Schulung mehr und mehr wieder aufgenommen, ebenso wie langsam auch dem musikbegleiteten Tanz neben dem extremen musiklosen Tanzwerk wieder Platz gegeben wurde. Aber nicht im Sinne eines Kompromisses geschah dies Aufgeben der beiden ersten Kampfrufe, sondern aus dem Bewußtsein der eigenen fest gewonnenen Stellung heraus.

Diese hier kurz geschilderte Entwicklung umfaßte gut 10 Jahre. Während dieser Jahre standen sich die verschiedenen Vertreter der einzelnen „Richtungen" nicht immer gerade freundlich gegenüber, und die Tänzerkongresse, bei denen all die künstlerischen Fragen mit glühender Begeisterung erörtert wurden, sind uns Tänzern allen in nicht sehr erbaulicher Erinnerung. 1931 war die letzte dieser kampfeslustigen Zusammenkünfte, und danach verspürte niemand mehr Lust zu ähnlichen Veranstaltungen. Es kam nun eine

Zeit, in der alle Beteiligten still für sich arbeiteten. Nach außen drang kaum noch etwas von den Problemen, die innerhalb der Tänzerschaft weiter zur Lösung drängten.

Da griff 1934 die Reichskulturkammer — ich möchte sagen — mit gütiger Hand ein und ermöglichte durch ihre weitgehende Förderung das Zustandekommen der „Deutschen Tanzbühne". Rudolf von Laban wurde an die Spitze dieser Organisation berufen und leitet seither den inneren und äußeren Aufbau. Die ersten Tanzfestspiele stellten eine Art Schau des deutschen Tanzschaffens dar. Neben den bewährtesten Solisten aus der Reihe der modernen Tänzer — Palucca, Kreutzberg — traten die bekanntesten freien Tanzgruppen — Wigmann-Dresden und Günther-München — mit neuen Werken vor die Öffentlichkeit. Andererseits wurde der Theatertanz gezeigt, auch unter Führung der namhaftesten Regisseure — Laban, Maudrik, Keith, Georgii, Kratina —. Und schließlich gab es ein ganzes Potpourri von jungen Tänzern als Solisten und in Gruppen zusammengeschlossen, die eine ungeheure Vielfalt von Entwicklungsmöglichkeiten aufzeigten und den ganzen Reichtum dieser Kunstgattung ahnen ließen. — Acht Tage lang wurde allabendlich in der Volksbühne am Horst-Wessel-Platz getanzt, in diesem Haus, das seine Tore am ehesten und am gastlichsten von allen Bühnen dem deutschen Tanz geöffnet hat. Die ersten deutschen Tanzfestspiele fanden ein Echo in der Tänzerschaft und in der Öffentlichkeit, wie es niemand erwartet hätte. Das, was in den Jahren des lauten Kampfes und der stillen Arbeit gereift war, bewies seine Lebensfähigkeit und seine Lebensberechtigung in geradezu überwältigender Stärke und zeigte klar, daß die Tänzerwelt wohl der gütigen Hand der Reichskulturkammer bedurft hatte und ihrer auch wert war, um weiter von ihr gestützt zu werden.

Und so entschloß man sich, der Deutschen Tanzbühne weitere Aufgabengebiete zu übergeben, zunächst in der Erfassung und Betreuung der arbeitslosen und zum Teil sehr notleidenden Tänzerschaft. Es wurden daher Räume gemietet, die zu Übungszwecken geeignet sind, und in denen von geeigneten Lehrkräften Trainingsstunden abgehalten werden, um ihnen in täglicher Übung ihre Berufsfähigkeit zu erhalten und z. T. wiederzugeben, um sie allmählich wieder in den Arbeitsprozeß hineinzuführen. Unter dem Namen „Junge Tanzbühne" hat sich von diesen Tänzern eine Reihe zusammengefunden, die gemeinsam Gruppentänze studiert und diese mit ihren Solotänzen zu einem Programm zusammengestellt hat, mit dem im Sommer eine Bädertournée gemacht werden konnte, die die „Deutsche Tanzbühne" arrangiert hatte. Bei Festen, geselligen Veranstaltungen verschiedener Organisationen und Vereine ergibt sich häufigste Gelegenheit, diese Programme zu verwenden und bescheidene Verdienstmöglichkeiten für die Mitglieder der Gruppe zu schaffen. Jungen Menschen, die seit Jahren arbeitslos waren und hoffnungslos ihrem Beruf gegenüberstanden, wurde so allmählich der Glaube an ihre Arbeit und die Freude am Leben wiedergegeben. Diese Arbeit bedeutet ein langsames, organisches Wachsen für jeden einzelnen in dieser Gemeinschaft. Eine ganze Reihe der jungen, von der Deutschen Tanzbühne betreuten Menschen konnte schon in diesem Winter wieder in feste Engagements kommen, und bei allen war es ein freudig-trauriges Scheiden aus dieser Arbeitsstätte, wo sie wieder Mut und Bejahung für ihren Beruf gefunden hatten.

Zur gleichen Zeit, als die Betreuung der erwerbslosen Tänzer in Angriff genommen wurde, wurde aber auch das Fortkommen und die Weiterbildung der gesamten Tänzerschaft ins Auge gefaßt. Es entstand der Plan, im Sommer einen Monat lang ein Übungslager für die deutschen Tänzer abzuhalten. Als Ort wurde das an einem See gelegene Rangsdorf bei Berlin ausgesucht, wo die Frage der Unterbringung, der Übungsräume, Trainingswiese usw. sehr günstig zu lösen war. Der Plan war, die neue „Prüfungsordnung für deutsche Tänzer" praktisch zu demonstrieren. Sie erschien drei Tage vor Beginn des Lagers — am 1. August 1935 — als Gesetz, und zwar als erlösendes Gesetz, denn endlich wurde von Amts wegen festgesetzt, was ein ordentlicher Tänzer alles zu können und zu wissen hat. Also endlich ein Schlußstein für alle Zwistigkeiten, wie eigentlich eine Tänzerausbildung auszusehen hat. Ungefähr 150 deutsche Tänzer und Tänzerinnen waren teils zu vierzehntägigen, teils zu vierwöchigen Kursen im Lager versammelt, und hier wurde es zum erstenmal Wahrheit, daß wir Tänzer im Grunde unseres Herzens alle nur eines wollen, nämlich tanzen, und zwar auf der Basis einer gründlichen, vielseitigen Ausbildung. Diese 150 jungen Menschen kamen aus allen Ecken Deutschlands, von Tilsit bis Saarbrücken, von Kiel bis München und von Oberschlesien bis Bremerhaven; alle nur erdenklichen deutschen Mundarten hörte man in trautem Verein, und alle Schulen, Systeme, Richtungen waren verteten. Solche, die nie einen Schritt „klassisch" getanzt hatten, und solche, die nie einen Schritt „modern" gemacht hatten, arbeiteten mit unermüdlichem Fleiß miteinander und — es gab kein Gezank und Gestreite, was besser und mehr wert sei, sondern jeder Einzelne bewies, daß die Zeit der Tänzerkongresse gründlich vorüber ist. — Neben der praktischen Arbeit standen der theoretische Unterricht und Vorträge über allerlei Nebengebiete des Tanzes, und vor allem gab es Abende, an denen man sich gegenseitig sein Können und seine Kunst auf einer kleinen Bühne zeigte. Jeder durfte sich da hinaufwagen und jeder sollte es möglichst tun, denn nichts ist bekömmlicher, als sich der vorbehaltlosen Kritik seiner Kollegen auszusetzen. Und zur Ehre unserer jungen Tänzer sei es gesagt, sie übten zwar offene, aber nie bösartige Kritik.

Die Kurse in Rangsdorf waren so eingeteilt, daß jeder Teilnehmer in mehr oder minder zusammengedrängter Form einen vollen Überblick gewinnen konnte über das Pensum der besagten Prüfungsordnung. Und so arbeitete auch die kleine eben aus ihrer Ausbildungsschule entlassene Anfängerin neben der Tänzerin, die schon einen gewissen Namen hat, und der Bewegungschorführer stand neben dem Theatertänzer, und jeder versuchte von seinem Gesichtspunkt aus und für seinen Berufszweig das Richtige und Notwendige zu erfassen. Der Schulleiter sollte begreifen, was er von jetzt an seinen Schülern für ihren Berufsweg mitzugeben hat, und der Tänzer sollte sehen, was der kommende Nachwuchs lernen wird, und was er selbst nachzuholen hat, um nicht von den Jungen überflügelt zu werden. Leider war in diesem Jahr nur ein Monat für das Übungslager zur Verfügung, aber es war für alle Beteiligten ein Monat frohesten Arbeitens und schönsten Ausgleichs. Jedenfalls wird es eine fortdauernde Aufgabe der Deutschen Tanzbühne bleiben, den schon im Beruf stehenden Tänzern diese Möglichkeit der Fortbildung und der Anregung auf allen Gebieten ihrer Arbeit zu geben.

Jetzt stehen wir vor dem Beginn der zweiten Tanzfestspiele, die wieder eine ganze Woche Abend für Abend in der Volksbühne am Horst-Wessel-Platz stattfinden sollen (vom 3. bis 10. November 1935). Das Gesicht der Tanzfestspiele ist diesmal ein wenig anders als im vorigen Jahr. Aus der allzu großen Fülle sind wenige Einzelne herausgegriffen; außer den bekannten Namen, die auch im vorigen Jahr an erster Stelle standen, sind einige junge Regisseure auf dem Programm und nur wenige junge Solisten, die sich im Laufe der vorigen Tanzfestspiele und im Laufe der Arbeit dieses Jahres als besonders prägnante Erscheinungen herausstellten. Palucca und Kreutzberg haben ihre Berliner Erstaufführungen in die Tanzfestspiele gelegt, Mary Wigman und Dorothee Günther bringen wie im Vorjahre Uraufführungen von Gruppenwerken. Von Theatergruppen wird die der Hamburger Staatsoper unter Helga Svedlund erstmalig in Berlin auftreten und ebenso die Gruppe des Kölner Opernhauses unter Inge Herting. Eine Erweiterung des Programms im Vergleich zu 1934 bringt die Aufführung von zwei chorischen Werken, die mit Laienchor aufgeführt werden. Ein rein chorisches Werk von Lotte Wernicke mit ihrem Berliner Tanzchor und ein chorisches Werk mit Gesang und Orchester, in das auch solistische Stellen verwoben sind, von Lola Rogge in Hamburg. — Den Abschluß der ganzen Festwoche bildet wie im Vorjahre eine Aufführung in der Staatsoper Unter den Linden, diesmal mit zwei Werken von Lizzie Maudrik.

Es ist also mehr eine Schau der W e r k e, die wir in diesem Jahre von den Tanzfestspielen zu erwarten haben, nicht so sehr ein Überblick über all die verschiedenen Menschen und Naturen, die im Tanz ihren Ausdruck suchen. Das Werk des Solisten, das Werk des freien Gruppenregisseurs, das Werk des Theatertanzleiters und schließlich das Werk des Laienchorführers sind in diesem Jahr gegeneinandergestellt, um die Vielfalt des deutschen Tanzes zu zeigen.

Ich habe versucht, im obigen kurz die Aufgaben der Deutschen Tanzbühne zu umreißen, wie sie für alle Tänzer da ist und sie alle in ihren Aufgabenkreis einbezieht. Aber wir stehen noch im Anfang der Entwicklung dieser Einrichtung, und täglich tauchen neue Probleme und lebenswichtige Fragen im Gebiet des Tanzes auf, die noch zu lösen und zu bearbeiten sind. Es liegt erst ein kurzes Stück Weges hinter uns, aber hoffentlich noch ein langes Stück Weges vor uns, um noch viel zum Gedeihen des deutschen Tanzes beizutragen.

Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, daß Nichtskönner und Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts geschehen wäre, in den neuen Staat einziehen, um dort auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das große Wort zu führen.

Adolf Hitler

(Reichsparteitag Nürnberg, 1933).

Entwicklungsbedingungen tänzerischer Unterhaltungsmusik

Von Kurt Herbst-Hamburg

Bei Niederschrift dieser Zeilen traf die Meldung von der Intendantentagung aus München ein, nach der Reichssendeleiter Hadamovsky durch eine entschiedene Stellungnahme u. a. die erwartete Reform einer guten tänzerischen Unterhaltungsmusik anbahnt. In unserer letzten „Musikchronik des deutschen Rundfunks" hatten wir bereits eine grundlegende Erörterung über dieses Thema für das vorliegende Heft angezeigt; wir können unsere Darlegungen nunmehr insofern umstellen, als wir die Interessenverpflichtung des Rundfunks für dieses allgemeine Musikproblem nicht mehr zu begründen brauchen. Damit werden wir jedoch keineswegs von der Notwendigkeit klar darzustellender Einzelvorschläge entbunden, weil sich nämlich die Irrungen und Wirrungen der bisherigen Jazzmusik im Vergleich zur allgemeinen Kulturbesinnung zu lange auswirken konnten und selbst von maßgeblichen Musikkreisen in nur allgemeinen Formen beachtet wurden.

Man hat versucht, hier und da das Schaffen neuer Tanzkompositionen durch Ausschreibungen, Preisverteilungen und andere Maßnahmen zu beeinflussen. Wenn man jedoch die Mitglieder und Lektoren einer solchen Beurteilungskommission befragte, welche Ergebnisse denn erwartet werden müßten, wurde man stets auf einen Stapel eingelaufener Manuskriptsendungen hingewiesen und aufmerksam gemacht, daß ja eine solche Frage erst nach Durchsicht der eingereichten Werke beantwortet werden könnte. In dieses Prinzip aber, musikalisch-kulturelle Forderungen gleichsam von dem Zufallsverhältnis kompositorischer Werkangebote posthum gestalten zu lassen, haut nun das „Es muß anders werden" des Reichssendeleiters ein — ein Muß, dessen Schärfe und Zielsetzung also niemals von dem Ergebnis einzelner, noch zu erwartender Tanzkompositionen abhängig gemacht werden dürfen, sondern einzig und allein von den geltenden kulturellen Grundsätzen diktiert werden müssen, die auch an die Komponisten mit der Forderung nach einer eindeutig bestimmten musikalischen Prägung herantreten. Wir haben also durch die oben zitierte Meldung aus München einmal das Recht erhalten, die Linie unserer bisher vertretenen Haltung gegenüber einer notwendigen Reform der tänzerischen Unterhaltungsmusik fortzusetzen, und möchten weiter mit diesem Recht das Vertrauen verbinden, diesen bereits angekündigten Aufsatz über die Grundlagen einer solchen Reform mit um so größerer Zweckmäßigkeit vertreten zu dürfen.

Um dabei den Gegenstand unserer Betrachtungen und das mit ihm gegebene Arbeitsgebiet klar und deutlich zu bestimmen, wählen wir den Begriff der „Tänzerischen Unterhaltungsmusik" und lassen uns dabei von folgenden Erkenntnissen leiten:

Es ist von uns mehrfach betont worden, daß es eine auf sich selbst gestellte Unterhaltungsmusik nicht geben darf, ebenso wie eine ernste Musik niemals auf sich selbst

gestellt werden kann. Vielmehr unterliegen beide Hauptrichtungen der musikalischen Betätigungsformen sowohl in kompositionstechnischer wie auch in musikalisch-kultureller Beziehung gleichwertigen Grundsätzen, die in historisch bedingter und historisch bedingender Weise den eben genannten umfassenden Beziehungspolen verpflichtet sind. Weil man uns nun auch bei offiziellen Anlässen wiederholt fragte, ob denn gerade die Forderung einer bedingungslosen Kulturverbundenheit nicht ein allzu gutgemeintes, jedoch nur theoretisches Etikett sei, erwidern wir abermals auch im Hinblick auf die Sonderfragen der tänzerischen Unterhaltungsmusik:

Kulturverbundenheit heißt zunächst nichts mehr und nichts weniger als das, was uns innerhalb unseres Kultur- und Volkskreises allgemeingültig zu verbinden hat. Aus der Fülle dieser völkisch kulturellen Beziehungsmerkmale kommt dann für die Kunst- und Musikgestaltung hauptsächlich die Allgemeingültigkeit unserer angeborenen Gefühls-, Empfindungs- und Denkungsart und des organischen Ablaufs dieser unserer Gemütsäußerungen in Frage. Zu welchen Darstellungsformen dazu die tänzerische Unterhaltungsmusik verpflichtet ist, sei weiter unten ausgeführt Soviel jedoch an dieser Stelle, daß der organische Ablauf unserer Gemütsäußerungen, mit anderen Worten: der organische Ablauf unserer seelischen Spannungen und Entspannungen zugleich auch die gültige Ordnung für die Kunst- und Musikpflege zu diktieren hat. So verstehen wir einmal den Begriff einer e r n s t e n M u s i k, wenn wir aus der seelischen Spannkraft unserer Gemütswelt heraus musizieren, während sich dann die Unterhaltungsmusik in ihrer gleichsam entspannenden Auflockerung stilrein denjenigen Voraussetzungen und Formen anzupassen hat, die letzthin auch den allgemeinen Lebensformen unserer heiteren, freudig beschwingten Art entsprechen.

Da es aber zur Zeit immer noch Musiker gibt, die da glauben, man könne bei gleichen Tempo- und Taktverhältnissen den schnellen Satz einer Schubert-Sinfonie mit einem „Orient"-Foxtrott verbinden, wenn man nur für diese Taktgleichheit eine hermeneutische Stimmungsbasis wählt, so sei auch auf diese Verkennung sogar einflußreicher Musiker soweit eingegangen, wie es im notwendigen Rahmen unseres Themas geboten erscheint:

Es ist nämlich eine höchst oberflächliche Auffassung, zu meinen, ein Andante oder Largo gehöre zur ernsten und etwa ein Scherzo zur leichteren Musik. Mit dieser Auffassung könnte man dann nämlich auch — um ein weiteres Beispiel zu geben — rhythmisch beschwingte Zitate einer Oper und einer Operette zu einem leicht-musikalischen Potpourri zusammenstellen und ebenso umgekehrt, was aber gerade im letzten Falle die Stillosigkeit einer solchen Programmhandhabe in ihrer an sich unmöglichen, aber durchaus gegebenen Konsequenz zeigen würde.

Dieser Stillosigkeit, die im schärfsten Gegensatz zu der vom Führer gerade für die Musikpflege geltend gemachten „seelischen Unmittelbarkeit" steht, muß also dadurch begegnet werden, daß man das Wesen einer ernsten und einer leichten Musik, soweit man es nicht mit musikalischem Fingerspitzengefühl erfassen kann, aus der musikalischen Gesamthaltung ableitet:

Ernst ist dabei die Musik, die eine Sache in ihrer ganzen Gewichtigkeit eben ernst und nicht leicht nimmt, die die thematischen Mittel, den instrumentationstechnischen Aufwand usf. in ihrer kompositionstechnischen Angemessenheit und Eigengesetzlichkeit bedingungslos erfüllt und die zugrunde liegende Einheit der Gesinnung (bis zum Scherzo hin!) nicht zugunsten einer scherzhaften Milde zurücktreten läßt.
Leicht ist dagegen die Musik, die für den Rahmen einer angenehmen Kurzweil geschaffen und so beschaffen ist, daß sie leicht und bequem ohne eine falsche vorgebliche Problematik verstanden und aufgenommen werden kann.
Über beiden Musikrichtungen steht aber die Forderung nach einer unmittelbaren und wesensbedingten Klarheit und Deutlichkeit, die in jedem Falle ihrer künstlerisch-kulturellen Gesamthaltung und kompositionstechnischen Angemessenheit ein gesundes Verhältnis von Gesinnung und Tüchtigkeit (im Gegensatz zur Gesinnungstüchtigkeit) voraussetzt.
Mit diesen vorauszusetzenden Erkenntnissen treten wir nun den Sonderfragen der tänzerischen Unterhaltungsmusik näher, soweit sie dem Gebiete der Unterhaltungsmusik angehören.
Wir haben dabei kurz einzuschieben, daß es sich zunächst beim Tanzen um taktmäßige Körperbewegungen handelt, die — soweit sie hier in Frage kommen — stets von Musik begleitet sind. Bei einer solchen taktmäßigen Gliederung denken wir natürlich sofort an die Bedeutung des Rhythmus für die Musik überhaupt. Sprachen wir nämlich schon oben von einem organischen Ablauf unserer Gefühle, also von einem wohl geordneten Lebensrhythmus unseres kulturbedingten Ichs, so haben wir damit bereits ein rhythmisches Moment, das sich in der Kunst mittelbar als Gestaltungsfaktor auswirkt und seinerseits wieder musikalisch geprägte Rhythmen erzeugt.
Wenn wir aber vom Tanz reden, der natürlich ebenso innig mit unserem organischen Gesamtrhythmus verbunden ist, so haben wir es dann unmittelbar mit einem bestimmten Rhythmus, mit taktmäßigen Körperbewegungen zu tun, die sich, wie eben gesagt, direkt bei der Musikbegleitung und deren Gestaltung auswirken.
Damit stehen wir am Anfang aller Tanzmusik, die wohl zunächst immer als eine Gebrauchsmusik anzusprechen ist und, je nach der Art der betreffenden Tanzstile (vgl. dazu die äußerst klare und brauchbare Einteilung der „tanzbaren Musik der Neuzeit" von Walter Schwinghammer, „Die Musik", Juliheft 1935), den verschiedensten Musikrichtungen angehören kann. Über allen Formen dürfte dabei als ursprünglichster Gestaltungsfaktor der Volkstanz stehen, während man eine dem Kunsttanz innerlich entsprechende Musik der ernsten Musik, dagegen den Gesellschafts- und Geselligkeitstanz mehr der leichteren Musik zurechnen kann (soweit sich im Einzelfall diese scharfe Scheidung vollziehen läßt).
Suchen wir nun noch das Merkmal dieser leichten tänzerischen Gebrauchsmusik festzuhalten, so scheint hier für unsere Ausführungen die Bezeichnung „Sinnbild einer beschwingten Freude" vielleicht ganz angebracht.
Diese tänzerische Gebrauchsmusik hat nun auch im Laufe der Entwicklung alle Musikformen bis zur Operette und deren bühnenmäßigen Unterformen mit dem damit zu-

sammenhängenden Schlager stark beeinflußt. Diese Beeinflussung war sogar so groß, daß sich die dabei erzielten Musikformen innerhalb dieser Unterhaltungsmusik so verselbständigt haben, daß wir sie nicht mehr allein mit der Bezeichnung „Tänzerische Gebrauchsmusik", sondern darüber hinaus schlechthin als „tänzerische Unterhaltungsmusik" beschreiben müssen. Das beste Beispiel hierfür ist ja das Funkprogramm, das im besonderen Maße die Tanzmusik zu einer tänzerischen Unterhaltungsmusik machte, ohne daß dabei erwartet werden konnte, daß nun auch alle Hörer am Lautsprecher tanzten.

Diese Unterscheidung zwischen einer tänzerischen Gebrauchsmusik und einer tänzerischen Unterhaltungsmusik entspricht auch einem Aufsatz von Rudolf Wagner-Régeny („Die Musik", Novemberheft 1934), der dort den sehr richtigen Unterschied zeichnet: „1. wenn wir zu Musik tanzen, oder 2. wenn wir aus Tanzeslust musizieren", — einen Unterschied, dessen Verkennung zur erstaunlichen Unebenheit unserer heutigen „zeitgenössischen" Schlagermusik führen mußte.

Mit dieser Scheidung gewinnen wir nämlich sofort einen klaren Überblick über die Schlagerentwicklung der letzten Jahrzehnte. Es ist dabei überflüssig, noch einmal die überwundenen Entstehungsbedingungen des nachkriegszeitlichen Schlagers aufzuführen. Soviel nur davon, daß jene Zeit bei der Glaubhaftmachung „kultureller" Willensziele sehr „klug" war und auch von einer formal ganz richtigen Voraussetzung der Tanzmusik als einer Gebrauchsmusik ausging. Der Tanz war aber hier nicht „der Rhythmus des echt nationalen Tanzes, auf dessen Klänge das betreffende Volk seelisch und motorisch antwortet" (Alfred Rosenberg), sondern nur das musikalisch-formale Mittel zum Zweck, der — pars pro toto — im Rahmen eines nächtlichen Barlebens eingebettet war. Auf diesen Zweck hin war auch der Schlagertext abgestimmt und mußte bei dem unveränderlichen Sammelideal einer ungehemmten Sinnlichkeit der Lebenshaltung im so festgelegten Schematismus erstarren. Eine solche Texthaltung erforderte auch eine entsprechende Ausdrucksfarbe des musikalischen Materials und führte zu einer rhythmischen und harmonischen Klangsinnlichkeit, die — nebenbei gesagt — zum Beispiel ihre textlich-dramatische Einheit und Krönung in der Einmaligkeit der Dreigroschenoper erreichte.

Diese Klangsinnlichkeit wurde aber in ihrem Wesen bald verkannt und unterschätzt, weil man ihren Entstehungsprozeß allmählich vergaß oder vergessen wollte und mit der Zeit der Gewohnheit nur ein fertiges abgeschlossenes tanzmusikalisches Ergebnis wahrnahm, das eben „so sein mußte". Dieses Mißverständnis wurde sogar bis heute in der bedrohlichen Naivität derer unterstützt, die da glaubten, sie könnten den Geist des Schlagerniveaus dadurch beschwören, daß man hier und da die Textworte wegläßt. Dies konnte aber nur diese Schlagerentwicklung begünstigen. Denn diese stets gleichlautende Textdiktatur, deren Umgestaltung nur die Varianten einer gleichgesinnten Wortspielerei sein konnten, hatte allen Grund zu einem Ablenkungsmanöver. Die Gesinnung dürfe ja nicht durch den Mangel an Einfällen aufgedeckt werden — und man erfand dazu den Hinweis: Die Errungenschaft der 8taktigen Schlagermelodie erforderte hauptsächlich die rhythmische Immanenz des Textes, — eine Immanenz, die man nicht

durch besondere Worte beschweren könne. Denn gerade in der „Unkompliziertheit" bestehe ja die Kunst dieser „eingängigen Poesie". Dieser Verschleierungsprozeß wird auch in dem erwähnten Aufsatz von Wagner-Régeny gezeichnet, wo der Verfasser schreibt: „Wenn wir zu Musik tanzen (im Gegensatz dazu, wenn wir aus Tanzeslust musizieren), werden wir durch bestimmte musikalische Elemente angeregt, uns im Raume zu bewegen... Aus dem Überwiegen des rein rhythmischen Faktors ergibt sich aber die so charakteristische Haltung des modernen Gesellschaftstänzers, welcher in der korrekten geraden Haltung ein Sinnbild der (konservativ)-gesellschaftlichen Formen sieht. Hier treiben dann akustische Einwirkungen zur Bewegung", deren Sinn und Endzweck im besten Falle dem naiv-musikalischen Menschen unbekannt blieb.

Dieser weltanschaulich-bedingte Textgehalt kannte also keine weiteren Steigerungsmöglichkeiten. Es fanden sich daher, weil es ja so leicht war, sich diesen billigen und nicht mehr entwicklungsfähigen Formen anzuschließen, leider bis heute genügend musikalische Analphabeten, die in jeder Beziehung diesen auf außermusikalische Tendenzen hin festgelegten Schlagerstil konservieren halfen und überdies glaubten, in formaler Hinsicht das Wesen der Unterhaltungsmusik in einer leichten Faßlichkeit behaupten zu dürfen, ohne aber von dem Sinn einer musikalisch-geprägten Kulturverbundenheit eine Ahnung zu haben.

Wir verzichten wie bisher, diese Entwicklungslinie noch weiter im einzelnen nach der musikalischen sowie textlichen Richtung hin zu belegen, und hoffen zum letztenmal unser stets ausgesprochenes „ceterum censeo" zu wiederholen: Daß nämlich eine schlechte Unterhaltungs- und Schlagermusik mehr schaden kann als eine schlechte Sinfonie!

Wir knüpfen dabei vielmehr an das weitere Wort des Reichssendeleiters an: „Was schöpferisch ist — und sei es von den entferntesten Völkern der Erde —, das findet auch in Deutschland Achtung und Interesse." In Verbindung damit lehnen wir den in Musikkreisen allseitig geäußerten Satz ab, daß man die bisherige Tanzmusik pflegen müsse, weil der bessere Ersatz fehle, und möchten uns mit folgendem Bekenntnis nunmehr den eigentlichen Entwicklungsgrundlagen der weiteren Tanzmusikgestaltung zuwenden:

Es ist zunächst einmal selbstverständlich, daß die textliche Gestaltungslinie ihrem Gehalt nach anders sein muß, auch in heiteren und heitersten Musikformen das „Seelisch-Allgemeine" herausholt, was den wirklichen heiteren Lebensformen unserer Kultur und unseres Zeitwillens zugrunde liegt. Wir verzichten also — grob gesprochen — auf eine Schlagerästhetik, die nur im Weihrauchnebel der unbekannten „schönen Frau" liegt. Und da, wo der Text nur die rhythmische Immanenz für die Musik abgeben soll, also eine scheinbar „unbemerkte" Nebensächlichkeit trägt, wird es um so leichter sein, eben „unbemerkt" einen mehr charaktervollen Textgehalt zu finden.

Es ist dabei vielleicht ganz nützlich, einmal in diesem Zusammenhange auf das Unbemerkte in der Kunst hinzuweisen, weil es wohl unbemerkt mitschwingt, aber dennoch mit zum Bestandteil eines ganzen Stückes gehört und als aufgenommener und sich auswirkender Bestandteil eine gleichwertige Beeinflussungsstärke besitzt wie das Sofortbemerkbare. Deshalb setzt die unbemerkte Anonymität der Mitteilung, bzw. die Ano-

nymität in der Mitteilungsform stets die größte Verantwortung voraus oder sie wird zu einem Gefahrenpunkt überhaupt.

Wir haben festgestellt, daß die tänzerische Unterhaltungsmusik festgefahren ist, weil man sie zu einem feststehenden Begriff machte, nach dem einfach getanzt werden mußte. Wo man sich aber so verlaufen hat, gehe man sinngemäß bis zur bekannteren Wegkreuzung zurück. Diese besteht hier in den formbildenden Kräften einer Tanzmusik als einer tänzerischen Gebrauchsmusik, die erst sinngemäß auf Grund ihrer Echtheit und Wertbestimmung als Unterhaltungsmusik verselbständigt werden kann. Wir haben demgegenüber aber festgestellt, daß die Gestaltungskräfte der bis heute betriebenen Tanzstilmischung ja gar nicht dem eigentlich Tänzerischen entsprungen sind, sondern irgendwelche Tanzformen zu einem Zweck verwendeten, der sich im Schema seiner grobnaiven und sinnlich-billigen Texthaltung selbst zeichnet.

Hier also müssen wir von dem ursprünglichen Verhältnis ausgehen, „wenn wir aus Tanzeslust musizieren. Denn dort trieben uns akustische Einwirkungen zur Bewegung und hier gebären wir Jubelrufe und Melodien, welche uns wiederum zur Bewegung treiben möchten". Das soll natürlich nicht heißen, daß jeder seinen eigenen Tanz komponieren möchte. Vielmehr müssen wir auch in der tänzerischen Bewegungsmusik die überpersönliche Geltung unserer musikalischen Einstellung so weit erweisen, daß diese musikalischen Ergebnisse, wie es Alfred Rosenberg fordert, „zum Rhythmus des echt nationalen Tanzes werden, auf dessen Klänge das betreffende Volk seelisch und motorisch antwortet".

Wir sprachen weiter von einer „Klangsinnlichkeit", — Sinnlichkeit als Bezeichnung aller sinnlichen, lediglich nach Genuß strebenden Handlungen. Diese Klangsinnlichkeit war natürlich nicht zuerst da, sondern es war die Sinnlichkeit einer Lebenshaltung, die auch ihr entsprechendes Klangkolorit erzeugte, das dann so den Namen der Klangsinnlichkeit zu erwerben vermochte. In dieser Bezeichnung Klangsinnlichkeit liegt zugleich ein belastender Doppelsinn, nach dem ein ganz bestimmtes Material, d. h. eine Mischung von harmonischen und melodischen Tonzusammenhängen, von instrumentationstechnischen Beziehungen, rhythmischen Formeln usw. für die Zeichnung eines bestimmten Milieus und seiner Lebenshaltung verwendet und eingebaut wurde. Diesem Vorgang begegnen wir dabei recht oft in der Musikgeschichte, wo z. B. — soweit der Vergleich in diesem Zusammenhang paßt — in der Oper auf Grund eines dramatischen Textgehaltes verschärfte Harmoniebildungen entstanden, die zunächst ihren Sinn nur im Zusammenhang mit dieser einen Textvorlage erhielten. Das klangliche Ergebnis blieb dabei so lange an seine textlich-dramatische Entstehung gebunden, bis ein Großmeister kam, die musikalischen Verwendungsmöglichkeiten dieses so entstandenen Akkordes oder Klanges intuitiv überprüfte, diese Möglichkeiten künstlerisch erfaßte, verarbeitete und so rein musikalisch verselbständigte.

Lassen wir uns dabei von diesem Vergleich leiten und versuchen nun einmal, die Klangsinnlichkeit unserer bisherigen Tanzmusik mit übergeordnetem Können und künstlerisch-naiver Sicherheit und Unbestechlichkeit entsprechend zu behandeln. Wir werfen also mit dem Text die Sinnlichkeit heraus, wobei wir aber uns vor einem scheinbar

Fot. Sascha, London

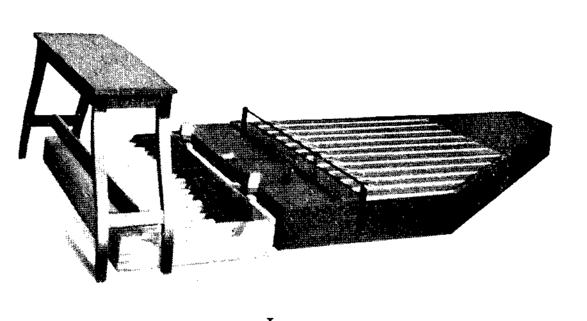
Tanz in den Tod

Aus dem Mary-Wigman-Zyklus „Opfer"

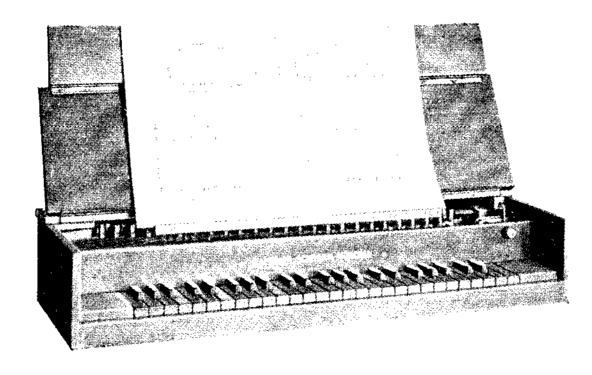


Fot. S. Enkelmann, Berlin

Tanzgruppe Jutta Klamt



I



III



II



IV

Neue Spitzenleistungen des deutschen Cembalobaues

I: Neupert-Cembalo-Pedal „Selbstklingend"; II: Neupert-Cembalo Modell K 3; III und IV: Das kleinste und das größte der neuen Modelle aus den Cembalofeu-Werkstätten Maendler-Schramm, München

geringfügigen, aber dennoch gefährlichen „Archaismus" hüten müssen: Es kommt dabei nämlich nicht auf den Text allein an etwa in dem Sinne, daß wir nun jetzt pars pro toto „die schöne Frau" mit einer „Spieluhr" oder mit etwas anderem Gegenständlichen vertauschen und die musikalische Stilmischung in ihrem bisherigen Ergebnis beibehalten, sie vielleicht darüber hinaus durch eine gemilderte Aufführungspraxis beiläufig verändern usf. Im Gegenteil, wir wissen ja, daß es eigentlich nur e i n e n Text gibt, der den Schlagerschematismus geschaffen hat und der durch unzählige Wortspielereien nur seine Variationsmöglichkeiten erfahren hat. Nehmen wir also diesen und nur diesen einzigen Text weg, dann stürzt auch die Struktur der Klangsinnlichkeit zusammen und zerfällt in einzelne Stilmerkmale. Und diese rein musikalisch gegebenen Stilmerkmale gilt es dann auf den Wert ihres Klanges, ihres Klangsinnes hin zu prüfen.

Der Klang ist nämlich wie eine Sprache oder noch deutlicher, wie eine Syntax, mit dessen Ordnung wir etwas Sprachlich-Bestimmtes, etwas Weltanschaulich-Sinnvolles vermitteln wollen. Genau wie nun „Sinn" in psychologischer Hinsicht „Verständnis für etwas" bedeutet, so hat auch der musikalische Klang in der Musik seine bestimmte Bedeutung, wobei wir dann die Empfänglichkeit des Gehörs für eine bestimmte Klangbedeutung eben als „Klangsinn" bezeichnen wollen.

Lag dabei in der Eigenart des modernen Tanzorchesters sogar der formale Vorzug in einem eigenen Klang oder (wie wir etwas deutlicher, wenn auch nicht gerade korrekt sagen wollen) in einem eigenen Klangsinn, so bestand der ungeheure und gefährliche Stilbruch dieses formalen Vorzugs darin, daß er sich nicht selbst, also rein musikalisch diente und durch eine reine Musizierlust abgewandelt und fortentwickelt wurde, sondern daß er vielmehr gehaltlich einer „klingenden Sinnlichkeit" bzw. eben einer Klangsinnlichkeit verpflichtet wurde.

Und bei dieser doppelsinnigen Unausgeglichenheit müssen sämtliche Reformbestrebungen einsetzen.

Deshalb müssen alle anderen Versuche: Etwa ältere Tanzwerke modern zu instrumentieren oder die modernen Melodie- und Harmonienwendungen textlich auszubessern, als Übergangserscheinungen und Zwischenlösungen angesprochen werden.

Ferner wäre es ein Widerspruch, wollte man das Tanzorchester personaliter beibehalten und es besetzungstechnisch zur Kleinausgabe eines Großen Orchesters machen dadurch, daß man ihm Bearbeitungen von Ouverturen, Walzern usf. aufgibt, die in Wirklichkeit dem Großen Orchester zukommen. Die Scheidung zwischen einem großen Sinfonieorchester und einer Tanzkapelle fußt nämlich nicht auf irgendwelchen Äußerlichkeiten, sondern einzig und allein auf dem für jede Orchestergattung verschiedenen Klang und Klangsinn. Hebt man dagegen diesen Klangsinn auf, dann verzichtet man auf einen Unterschied überhaupt zwischen Sinfonieorchester und Tanzkapelle.

Sprachen wir also von der Beseitigung der Klangsinnlichkeit und der Überprüfung der einzelnen Stilelemente auf ihre klanglichen Fähigkeiten, so wird die Gestaltung eines neuen Klangsinnes wesentlich von den textlichen Vorlagen abhängig sein. Es muß daher vom Textdichter erwartet werden, daß er nicht nach dem sogenannten „Schimmel"

einer fertigen Melodie „dichtet", sondern daß er einen tänzerisch-lustigen Text aus sich heraus gestaltet und diesen dann als Ganzes dem Komponisten zur entsprechenden Vertonung aufgibt. Alle kompositionstechnischen Mittel werden erst danach einen richtigen Sinn erhalten, wobei es Schematismus wäre, wollten wir uns beispielsweise kategorisch für oder gegen die Verwendung der Synkope aussprechen. Wir kennen z. B. die Synkope aus der älteren Chormusik als wunderbares Ausdrucksmittel einer besonderen seelisch-musikalischen Spannung, wir haben aber zugleich die unselige schematische Synkopenverzerrung in der heutigen Tanzmusik. Deshalb heißt in diesem Fall die Lösung: Der verantwortungsbewußte Künstler soll dies für sich selbst entscheiden.
Daß natürlich instrumentationstechnische und überhaupt notationstechnische Kenntnisse zum „Schlager"-Komponieren vorausgesetzt werden müssen, sollte man eigentlich nicht zu betonen brauchen. Denken wir ferner an einen sehr oft behandelten Einzelfall, nämlich an die Verwendungsfähigkeit des Saxophons, dessen modulationsreicher Kantilenenklang nirgends mehr und grober entstellt wurde als im tanzmusikalischen Schematismus der instrumentationstechnischen Gruppenbehandlung. Denn gerade der Saxophonklang klingt unter bestimmten Bedingungen im Tuttisatz dick und sogar bisweilen schmierig, was man aber wissen muß, um ihn dann durch eine andere Instrumentenmischung zu ersetzen.
Um die Fülle der Einzelfragen aber auch nach einer anderen Richtung hin anzudeuten, so brauchen wir natürlich — wenn man von wenigen Ausnahmen absieht — Tanzkapellenleiter, die nicht nur mit „intuitiven" Handbewegungen rhythmische Schwerpunkte andeuten, sondern auch wirklich auf einer sicheren musikalischen und dirigiertechnischen Vorbildung stehen. Denn gerade da, wo die tänzerische Gebrauchsmusik zu einer tänzerischen Unterhaltungsmusik verselbständigt werden soll, muß dieses auch in der vollwertigen Erfassung der musikalisch-künstlerischen Möglichkeiten zum Ausdruck kommen.
Schließen wir zusammenfassend mit den Worten eines unserer ältesten Wörterbücher aus dem Jahre 1787, wo der Verfasser der Operettenform eine Erklärung widmet und dabei in schlichten Worten eigentlich den Sinn aller tänzerischen Unterhaltungsmusik trifft:

> „Operette hat die Musik, vereinigt mit der Comödie, hervorgebracht. Die Absicht des Dichters sowohl als auch des Tonsetzers ist, possierlich zu seyn. Nur muß sich der Componist durch guten Geschmack leiten lassen, und nicht ganz in Ungereimtheiten verfallen; geschieht dies (nämlich die Anwendung des guten Geschmacks), so wird die komische Musik immer ihren Werth behalten."

Klavier und Cembalo

Von Eta Harich-Schneider-Berlin

Man kann nicht sagen, daß das Cembalo, um das die Erneuerungsbewegung seit etwa 40 Jahren kämpft, heute schon ein Instrument wäre, welches man k e n n t, d. h. ein Instrument, dessen Qualitäten und Eigenarten unbestritten wären und bei

dem jeder wüßte, welche technisch grundlegenden Forderungen sein Spieler erfüllen müsse. Man weiß, welche Qualitäten ein Sänger haben muß, ein Flötist, ein Geiger oder Klavierspieler — gewisse Grundforderungen sind überall da —, was aber die Cembalotechnik angeht, so ist sie heute noch wie vor 40 Jahren der völligen Willkür ausgesetzt.

Die Erneuerungsbestrebungen stammen, im großen und ganzen gesehen, aus zwei Hauptquellen: einmal aus dem Virtuosentum, das sich des Cembalos als einer besonders aparten und kleidsamen Möglichkeit bediente, um alte Musik, vorwiegend Musik des Rokoko, sehr raffiniert vorzutragen, und zum andern aus der Jugendbewegung, die dies Instrument und die anderen alten Instrumente als Mittel zur Verwirklichung ihres Kulturprogramms ansah. Diese beiden Quellen der Cembalobewegung stehen in extremem Gegensatz zueinander, der sich für das Cembalo unheilvoll ausgewirkt hat.

In meiner Klasse an der Berliner Hochschule kann ich beobachten, wie fast keiner der Schüler zunächst das Cembalo, als ein Instrument wie andere Instrumente, mit Ruhe

ansieht — nein, es ist immer der Zankapfel, es ist das Reklameschild für eine Weltanschauung, „bewundert viel und viel gescholten", es ist einmal eine Art von „Über"-klavier, an dessen farbigen Registern man sich berauscht, und dann wieder wird es gepriesen als eine Art Jungbrunnen für Schlichtheit und Ehrlichkeit — „antiromantisch" heißt hier der Kriegsruf.

Ich zitiere einige Äußerungen, die mir in der Klasse gemacht worden sind. Eine Pianistin: „Wie kann man Cembalo spielen! Diese unkünstlerische Technik! Beim Klavier gestalte ich mit dem Ohr und meinem kultivierten Anschlag eine Melodie — und hier muß ich alles auf mechanische Weise, durch Registereinstellen, machen. Das kann doch jeder. Das ist etwas für unmusikalische Leute. Nähmaschine."

Hier wird erstens gemeint, daß der Cembaloanschlag keiner Nüance fähig ist und keiner Pflege bedarf, und weiter ganz naiv festgestellt, daß die Register nicht genügen, um klavieristische Wirkungen zu erreichen. Klavierklang und pianistisches Musizieren werden unbewußt als ideale Norm gesetzt.

Ein Pianist: „Nein, das Cembalo ist nur immer falsch gespielt worden. Es ist ein titanisches Instrument. Man muß nur die Register ausnutzen, diese schillernde Buntheit, und dann frei spielen — ganz frei! Musik war immer romantisch."

Hier also ist das Cembalo nun wieder das „Über"klavier. Eine wunderbare Sache für Leute mit unausgebildeten Händen. Die Register tun's und der Schwung.

Ein sehr begabter junger Musiker war so voller Abneigung gegen die „historische Richtung", die für ihn gleichbedeutend war mit Trockenheit und Pedanterie, daß er mir einmal zur Antwort gab: „Nein, gnädige Frau, analysieren möchte ich mir das Stück nicht. Ich habe Angst, durch diese verstandesmäßige Arbeitsweise verliere ich meine intuitive Gestaltungskraft." Er hat aber dann selber sehr gelacht, als wir uns zusammen überlegten, was eine so ängstlich gehütete Intuition für eine dünne Sache und im Grunde rein verstandesmäßig erklügelte Pose ist — ein Beweis dafür, daß der Verstand sich sofort am falschen Orte vordrängt, wenn man ihn am richtigen nicht benutzt.

Von seiten der „historischen Richtung", die sich vorwiegend an der Jugendbewegung orientiert, pflegt mir folgendes gesagt zu werden: „Herrlich, diese Sauberkeit, diese Klarheit des Cembaloklanges — keine Romantik, keine Schwulst. Klavier können wir alle nicht mehr hören. Aber warum wollen Sie das so akkurat studiert haben? Es ist doch erwiesen, daß z. B. Bach seine Aufführungen alle hat vom Blatt machen lassen. Die Leute haben doch ‚damals' gar nicht geübt. Und Auswendigspielen konnte man auch nicht."

Ein anderer, sichtlich nicht einverstandener Konzerthörer sagte mir nach einer Aufführung der Goldbergvariationen: „Wunderschön hat's geklungen, viel zu schön natürlich. Virtuosen hat es doch ‚damals' gar nicht gegeben. Also warum spielen Sie so romantisch?"

Wie dieser Romantikhaß sich überschlägt und selber in eine Butzenscheibenromantik gerät, die mit peinlichster Akribie eine verschollene Zopfzeit wieder hervorzaubern will, indem sie alle zeitgebundenen Unzulänglichkeiten als sakrosankt erklärt! Und

wie unheilvoll zeigt sich hier das halbe Wissen, das auf dem Gebiet musikalischer Interpretation wirklich schlimmer ist als kein Wissen.

Alle diese Äußerungen sind im einzelnen nicht interessant, ihre Unausrottbarkeit aber zeigt, wie dringend es ist, die Grundforderungen des Cembalospiels aus der Tradition heraus wiederzufinden und im lebendigen künstlerischen Beispiel darzutun.

Der alte Streit für oder gegen „Romantik" in der Interpretation alter Musik hat sich zum großen Teil genährt aus unzulänglichen historischen Kenntnissen; denn jenes 300 Jahre währende „damals" der sogenannten alten Musik hat ebenso wie die Musik jüngst vergangener und heutiger Zeit die geistige Haltung wechselnder Kulturepochen ausgedrückt. Ich möchte hier nicht näher auf ihn eingehen; in einem „Haltung" genannten Kapitel meines Cembalobuches habe ich mich bemüht, durch näheres Betrachten der Fehlerquellen dieses Streites etwas zu seiner Schlichtung beizutragen. Ich brauche um so weniger auf ihn einzugehen, als heute wohl ein jeder fühlen mag, daß der seit langem herrschende Naturalismus auf dem Gebiete musikalischer Interpretation von einer anderen geistigen Welle überholt wird; daß aber die neuen stilformenden Kräfte, die die Wiederbelebung alter Musik gebieterisch fordern, keinesfalls Starrheit für Größe ausgeben wollen und mechanistische Leere für Stilgebundenheit.

Nötiger ist es, das Cembalo und seine Technik einmal vom Spieler aus dem Klavier gegenüberzustellen und beide Instrumente scharf zu charakterisieren. Es ist die Aufgabe des Spielers, die Vorzüge seines Instrumentes erschöpfend zur Geltung zu bringen. Der moderne Flügel zeichnet sich aus durch orchestralen Klang, sein Ton durch Glätte, Sanftheit, Sanglichkeit, durch seine Größe und Biegsamkeit, welche tausend Schattierungen, tausend Farbwirkungen erlauben. So wird vom Pianisten ganz allgemein gefordert, daß seine Technik diesen Vorzügen entspricht — man erwartet von ihm Entspanntheit einerseits, Schwung und Kraft andererseits für die volle orchestrale Wirkung seines Spiels, man erwartet jenen runden und singenden Klavierton, man erwartet Tempo, Virtuosität.

Die lange, ungebrochene Tradition unseres Klavierspiels und die allgemein bekannten und anerkannten Vorzüge des Flügels sind die Gründe dafür, daß diese Forderungen unbestritten und allgemein gültig sind.

Warum aber ist es nicht ebenso mit den Grundforderungen an das Können des Cembalisten? Wie ist es möglich, daß die einen naiv die Forderungen an den Flügel auf das Cembalo übertragen und in größter Willkür mit diesem schwer zu behandelnden Instrument umgehen, die anderen es nicht viel anders behandeln als ein matt und schulmäßig klingendes Übeklavier ohne Nüancen, ohne Glanz, ohne Schönheit?

Weil die Tradition abgebrochen war und weil immer und immer noch nicht genug die völlige Wesensverschiedenheit dieser beiden Instrumente betont worden ist. Man hat in Öl nicht dieselbe Technik wie bei der Federzeichnung.

Den Vorzügen des modernen Flügels stehen ganz andere Vorzüge des Cembalos gegenüber. Im Kontrast zu dem blühenden, farbenvollen Klavierton ist hier ein sehr geistiger Klang, der seine Schönheit erst im Zusammenhang einer klar und scharf

gezeichneten melodischen Linie offenbart. Der Cembaloton kann nicht anschwellen, jedoch genügen die sehr geringen Änderungen des Stärkegrades, deren er fähig ist, um rhythmische Akzente zu setzen und um den großen Linien der Kontrapunktik jene äußerste Deutlichkeit der Zeichnung zu geben, die erst Lebendigkeit in das Lineare bringt. Der dünne und kurze Cembaloton wird im Legato zum idealen Material für diese Art der „Federzeichnung".

Die Vorzüge also des Cembalos liegen in der Geistigkeit seines Klanges, in der unbestechlichen Klarheit seiner Themenzeichnung und endlich in einer eigenen Art von Brillianz, denn sein kurzer und etwas scharfer Ton läßt Läufe, Batterien und jede Art virtuoser Verzierungen wirklich „glänzen". Demnach wären die allgemeinen Forderungen an die Technik eines Cembalisten: Gleichgewicht, ein zarter, leichter und sehr sicherer Anschlag, ein vollendetes Legato, bewußt gepflegte Phrasierungskunst, Regelmäßigkeit in der Lauftechnik.

Wie völlig verschieden sind die Vorzüge der beiden Instrumente, wie völlig verschieden die Ansprüche an die Spieler — beide brauchen das scharf kontrollierende Ohr, aber zur Realisierung von zwei im Gegensatz zueinander stehenden Klangidealen.

Der Klavierton entspricht dem Dynamismus der individualistischen Weltanschauung, der Cembaloklang erzwingt eine andere geistige Haltung: Disziplin, objektive Größe — Werte, die unsere musikalische Jugend aller Richtungen zutiefst bewegen und anziehen.

Der Gegensatz der beiden Techniken läßt sich kurz so beschreiben: Der Pianist braucht zum entspannten Körper und Arm die starke, straffe, das Armgewicht federnd auffangende Hand, der Cembalist braucht die etwas gespannte Körperhaltung, den ganz leichten, immer getragenen, niemals fallenden Arm, um nur mit den Fingern wie mit feinen Griffeln die Linien seiner Musik auf die Tasten zeichnen zu können.

Eine Technik, die sorgsamster Pflege bedarf, aber eine herrliche Technik, weil sie ein sprödes Instrument nicht mit Brutalität, sondern mit geistigen Mitteln zum Leben, zur Schönheit weckt — wahrhaftig, das Gegenteil von mechanisch! Die Cembalotechnik erfordert stärkste geistige Konzentration und handwerkliche Genauigkeit, sie schult das Ohr und erzieht es im Erkennen feinster Qualitätsunterschiede zur unbestechlichen Ehrlichkeit und damit den Spieler zur Bescheidenheit. Hier kann man sich und dem Hörer nichts „vormachen".

Vielleicht trägt das Problem des Registrierens die Schuld daran, daß man dieses Instrument als „mechanisch" verurteilt hat, und da es das Schicksal der Cembalobewegung zu sein scheint, daß bei ihr sich immer Extreme gegenüberstehen, so ist es bei der einen Richtung guter Ton, einmanualige und nur achtfüßige Instrumente zu bauen, während die andere, verführt durch die wenigen erhaltenen Luxusexemplare des 18. Jahrhunderts, die modernen Cembali mit Registern überlädt und dadurch das Unheil anrichtet, daß der Unwissende Cembalospielen und rastloses Registrieren verwechselt.

Ist auch die Kunst des Registrierens nicht das erste Erfordernis an den guten Cembalisten, so gesellt sie sich doch als Krönung zu den oben aufgezählten Forderungen. Es gehört nicht zur Aufgabe dieses Aufsatzes, das interessante Problem der Registration zu erläutern, aufzuzeigen, wo man bei den alten Instrumenten unterscheiden muß zwischen einem Stand des Instrumentenbaues, der durch technische Unreife bedingt ist, und einem solchen, der zwingender Ausdruck bestimmter stilistischer Möglichkeiten ist — ich darf hier auf das Kapitel „Registration" in meinem Buch hinweisen, das diese Frage ausführlich behandelt.
Die gute Registration krönt die Vorzüge unseres Instrumentes. Zur Klarheit, zur Ausgewogenheit gesellt sich durch sie noch das Bauenkönnen, die Möglichkeit, nicht nur eine zarte Zeichnung, sondern auch eine großartige Architektur zu schaffen.
Als das gesehen, was es seinem eigensten Wesen nach ist, als ein Instrument, welches dem modernen Drängen zur Verinnerlichung, zur Vergeistigung, zu handwerklicher Ehrlichkeit und Schlichtheit, aber auch zum objektiv Großen, zum Monumentalen, in besonderer Weise entspricht, wird das Cembalo mehr und mehr auch die Komponisten unserer Zeit gewinnen. Wir Interpreten haben die Aufgabe, das Instrument in der rechten Weise lebendig zu machen, wahrhaft zeitgenössisch aber macht es erst der Komponist, der in seinen Werken den kostbaren und einzigartigen Vorzügen dieses Instrumentes gerecht wird im Sinne unserer, der neuen Zeit.

Das Cembalo im Ausdruckswillen unserer Zeit

Von Li Stadelmann-München-Gauting

Das Klavier ist nicht die Vervollkommnung des Cembalo. Das Cembalo war in sich vollkommen. Es war wohl ein Tasteninstrument vor dem Hammerklavier, neben Orgel und Clavichord, nicht aber ein Vorläufer des Pianoforte, wie man so oft mit dem Unterton einer gewissen Genugtuung feststellt: „ein noch unzulänglicher Vorläufer". — Jedes der Tasteninstrumente geht seinen eigenen Weg: die Orgel, das Clavichord, das Clavicimbel; letzteres entfaltete sich bis zu großer Vollkommenheit mit zwei, auch drei Manualen, 8′, 4′, 16′, Lauten, Theorben und sogar Harfenzug. Clavichord wie Clavicembalo verschwanden, als die neue Zeit mit ihrem veränderten Stilempfinden nach dem Fortepiano verlangte. In seinen Anfängen zeigte sich das Hammerklavier durchaus bescheiden und entwickelte sich auch erst allmählich zur Vollkommenheit. Das Klavier stellt also nicht die Verbesserung oder Vervollkommnung des Cembalos dar. Das Cembalo hört auf — das Klavier beginnt. Die Instrumente entwickelten sich parallel zum Stil der Werke. Kleine Verschiebungen lassen sich freilich immer feststellen: vielfach läßt sich gegen Ende einer Epoche oder auch zu Beginn der nächsten nicht mit Sicherheit feststellen, ob ein Werk noch auf dieses oder schon für jenes Instrument gehört.

Das Cembalo steht beim strengen, konzentrierten Ausdruck, es wurzelt noch in den Tiefen mittelalterlicher Seelenschichten, in der Gebundenheit überpersönlichen Erlebens und Seins. Die ganze Stilepoche des Cembalos ruht noch in der damals seienden Objektivierung aller künstlerischen Äußerung, die ich umreißen möchte mit der Formel: „der Mensch in der Welt"; im Gegensatz zum subjektiven Bekenntnis: „die Welt im Menschen". Daraus folgert sich für das Cembalo die Unterlassung persönlicher Gefühlsdynamik zugunsten überpersönlicher Stufung im Aufbau.

Warum hob nun unsere Zeit die Musik des Mittelalters bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert auf ein neues Piedestal? Die Aufklärung hatte immer mehr zu der einseitigen Betrachtung des Menschen allein als „Denkwesen" hingeführt. Die romantische Bewegung hingegen sah nur das Unbewußt-Mystische der mittelalterlich-vormittelalterlichen Welt; verkannte aber dabei grundsätzlich, daß jene Zeit neben diesem Gefühlshaft-Unbewußten doch auch ein bewußtes seelisches Leben barg. Weil aber die Romantik die alte Welt in einseitiger Weise sah, mußte sie den Typ des persönlichen Menschen, des Individualisten, formen. „Wirklich große gereifte Menschen hielten sich immer fern vom Subjektivismus, vielmehr waren sie stets verankert in den objektiven Mächten der Gemeinschaft und des Kosmos." Die Hinwendung zur alten Musik in unseren Tagen muß als Rückwendung der deutschen Seele zum Bewußten und Gefühlshaften, zum Menschen als „Denkwesen" und als Gefäß des Unbewußten, zu einer Ganzheit, angesehen werden.

Kann nun aber der Mensch von heute zum Menschen von damals werden? Nichts wiederholt sich in der ganz gleichen Weise und unter denselben Umständen und aus den gleichen Urgründen, weil sich nichts nach rückwärts überspringen läßt. Wird es sich darum bei der Wiederbelebung der alten Musik auf alten Instrumenten nicht lediglich um eine historische Angelegenheit handeln? Renaissance darf keine Kopie sein. Nicht von Wiedergeburt, sondern von Neugeburt sollte deshalb gesprochen werden. Der Künstler muß imstande sein, über die Lösung aller Fragen der Stilistik und Aufführungspraxis hinaus den Wurzeln, die in entlegene Zeiten zurückführen, mit der Seele nachzugehen; als Mensch von heute für den Menschen des 20. Jahrhunderts aber musizieren. Auch ein starker Wille kann sich nicht Gegebenheiten der Seele aneignen, die sich lediglich ausbauen lassen. Eine starke innerliche Prädestiniertheit muß darum den Ring schließen, der die Gesamtpersönlichkeit des Interpreten für die alte Musik rundet.

Es ist noch nicht lange her, daß man im Konzertleben stark dazu neigte, nur noch wegen des Interpreten ein Konzert zu besuchen. Überbetonung der Persönlichkeit und Auswüchse des Virtuosentums hatten dahin führen müssen. Nicht das Werk, sondern nur noch die persönliche Auffassung des Interpreten hatte Geltung. Durch die neuerworbene Einstellung zur alten Musik trat hier ganz von selbst eine glückliche Änderung ein. Werk und Werktreue traten wieder stärker an ihren Platz. Die Übertreibung blieb selbstverständlich auch da nicht aus. Vor Freude an der Programmbelebung durch allerlei Neuausgrabungen, denen man geradezu nachjagte, ohne oftmals die nötige Kritik an Werk und Interpreten walten zu lassen, hat man die Freunde alter Musik in den letzten Jahren manchmal eher abgestoßen als angezogen. Jedoch, wo mit Sinn und Wissen gewaltet wird, öffnen sich herrliche Fundgruben. Die Wiederbringung der alten Musik in den letzten Jahren hat vor allem sehr günstig auf das Verantwortungsbewußtsein und auf die Gewissenhaftigkeit der Herausgeber wie der Interpreten eingewirkt. Denken wir einmal nur allein an die Säuberung der Notentexte. Aber der Ausdruckswille hat weithin zur Ausdrucksvergewaltigung geführt. Gewiß, es ist nicht leicht, vom 20. Jahrhundert aus zu erfüllen, worin die Meister zu ihrer Zeit aufgewachsen sind, wo hinein sie ja geboren waren. Auch hier kann nicht allein eine nur nach der verstandlichen Seite hin gerichtete Begabung mit Erlerntem Wertvolles leisten. Der Wissenschaftler muß mit dem Künstler gehen. Das Können muß das Erlernte vergessen machen und sich zum Stilinstinkt wandeln.

Das Musizieren der alten Kammermusik vom Klavier aus hatte völlig vergessen lassen, was ein rechter Continuo ist. Das Wiederheranziehen des Cembalos, dem allein hierfür geeigneten Instrument, schärfte wieder Sinn und Ohren dafür. Vom Cembalo ging die Wiedererweckung der alten Kammermusik aus. Hier brauchen die Mitspieler nicht zu fürchten, vom Klavier übertönt zu werden. Jeder muß die Ohren spitzen und auf das Cembalo horchen. Daraus bildet sich ganz von selbst das richtige Klangverhältnis. Ähnlich war es beim Orchestermusizieren. Aus der Einsicht heraus, daß ein Cembalo vom neuzeitlich besetzten Orchester völlig erdrückt und erstickt wird, suchte

man wieder die originale Besetzung. Es stellte sich das Kammermusizieren im Orchester wieder ein: es bildete sich das Kammerorchester.

Der Typ des Klavierlöwen, des reinen Akrobaten, hatte sich überlebt. Darum konnte das Cembalo wieder Platz greifen. Es kommt mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten unserem Suchen und Streben sehr entgegen. Allerdings das Cembalo will umworben sein. Es schenkt, wo ihm gegeben wird. Das gilt nicht nur für den Spieler, sondern ebenso für den Zuhörer. „Aktives Zuhören" möchte ich es nennen, was das Cembalo von seinen Hörern fordert. Die Stimme, auch das Streichinstrument u. a. kommen dem Hörer entgegen. Nicht so das Cembalo. Was hier erklingt, ist bereits die Auswirkung des inneren Vollzuges.

Das passive Zuhören der Virtuosenzeit, das die Musik nur mehr zu einem Ohrenschmaus herunterwürdigt, führte den Menschen immer weiter fort von der Musik. Musik als Selbstzweck betrachtet, wird zuletzt immer dazu führen müssen. Die Neuerweckung der alten Musik, sie in unsere Zeit lebendigst hineinzustellen, wirkt hier im weitgehendsten Maße erzieherisch auf den Laien, aber auch auf den Künstler. Es handelt sich hier um eine Gesinnungsfrage, die aus der Fülle einer ganzen Weltanschauung heraus zu begreifen ist und nicht eine Abschwächung nach der ethisch-ästhetischen Seite hin verträgt. Der musikalische Laie, der Konzertbesucher, war in einen bedenklichen Dilettantismus geraten. Die Überspitzung, den Wert der Persönlichkeit über das Kunstwerk zu stellen, hatte der Kritik und dem Urteil des Laien den festen Boden unter den Füßen fortgenommen. Welch radikaler Reinigung bedarf es, um so manches schöne und liebe Werk (z. B. der Klavierliteratur) sich selbst und uns allen wiederzugeben, das der Persönlichkeitsdünkel des wahren Dilettanten völlig verschlackt hatte. Welch reine Luft bringt hier die Beschäftigung mit der alten Musik eben auch für die Ausübung der Musik der Folgezeit. Welch großen Gewinn bedeutet die Hausmusikbewegung und Laienschulung, die auf der Wiedererweckung der alten Musik fußen konnte, wo doch an die musikalische Aktivität ganz andere Ansprüche gestellt werden. Der Laie vor der Zeit der Klassiker hatte Besitz von der Musik und sie von ihm. Dabei sei auf den Unterschied zwischen Musiklaientum und Musikdilettantismus hingewiesen.

Das tiefere sich Einleben in das Gebiet der vorklassischen Musik zeigt auf, wie weit man sich abgewendet hatte von dem, was nie hätte verloren gehen dürfen im Ausleben des eigenen Ausdruckswillens: die Proportion, ich möchte besser sagen: „der goldene Schnitt".

Alle Ausdrucksfehler, die beispielsweise am Klavier gemacht werden, werden am Cembalo erst recht fühlbar. Agogische Verzerrungen auf Kosten der Proportion wirken sich hier erst recht zum Nachteil eines wirklich starken Ausdrucks aus. Letztmögliche Genauigkeit bedeutet die Vorbedingung für Intensität. Alle seine Vorzüge legt das Cembalo so tief in den Spieler, daß nur stärkste Intensität und Konzentriertheit des Ausdrucks, aufgebaut auf Eindeutigkeit, Organität und Klarheit, die Verlebendigung bringen kann, deren das Cembalo dann fähig ist.

Erblichkeit und Erziehung als Wesenszüge musikalischer Bildung

Von Franz Feldens - Essen

Seit langem ist man damit beschäftigt, eine eindeutige Klärung des Begriffes Musikalität herbeizuführen, da eine genaue und klare Begriffsbestimmung für die musikpsychologische Forschung und pädagogische Praxis eine Notwendigkeit ist. Seit Billroths Arbeit „Wer ist musikalisch?" hat das Thema immer wieder zu tieferem Eindringen gereizt, und man ist auch der Begriffsbestimmung näher gekommen. Man sieht die Musikalität heute weniger als eine aus verschiedenen festumrissenen Komponenten zusammengesetzte Anlage an, vielmehr als eine Totalität, die in dem Grade der einzelnen Eigenschaften unterschiedlich ist. Musikalisch ist nach der älteren Terminologie der, der gewissen Anforderungen hinsichtlich Melodie, Rhythmus, Harmonie und Gedächtnis genügte. Billroth sagte noch: „Eine kurze scharf rhythmische und sehr deutlich gegliederte Melodie, die ohne gleichzeitig empfundene Harmonie nicht denkbar ist, zu behalten, sie immer zu erkennen und auch summend oder pfeifend richtig zu reproduzieren, gelingt vielen. Dies ist der erste Grad des Verständnisses von Musik, der musikalischen Bildung. Wer das nicht vermag, der ist unmusikalisch."

Heute, um eine neuere Arbeit von Joh. von Kries anzuführen, unterscheidet man, auf den Empfindungen des Gehörsinns fußend, eine intellektuelle und eine gefühlsmäßige Musikalität. Unter der intellektuellen Musikalität hat man die psychologische Verarbeitung des Gebotenen zu verstehen, und hier werden in der Hauptsache drei Eigenschaften verlangt: 1. Sinn für die rhythmischen Verhältnisse, also Sinn für Rhythmus und Tempo, 2. musikalisches Gehör, entweder relativ oder absolut, und 3. musikalisches Gedächtnis.

Unter der gefühlsmäßigen Musikalität hat man alle nichtintellektuellen seelischen Erscheinungen zu verstehen. Und hier wird man neben dem rein Emotionellen an die ästhetische Wertung der Gefühlsinhalte zu denken haben. Dazu kommt noch, daß die Begriffsbestimmung des Musikalischen mit rezeptiven und produktiven Naturen rechnen muß. Auch an die manuellen Fertigkeiten wird man denken müssen.

Wer ist nun musikalisch? Der, der alle diese Eigenschaften besitzt? Sicherlich. Aber auch der ist musikalisch, dem die eine oder andere Fähigkeit fehlt, oder bei dem sie geringer oder gar nicht ausgebildet ist. Die Betonung der Eigenschaften kann durchaus verschieden sein. Der Produktive ist nicht allein musikalisch, auch der Rezeptive kann außerordentlich musikalisch sein. Es gibt Musiker und Musikfreunde mit schwach entwickeltem Gedächtnis, die nicht einen Takt auswendig spielen können, während andere ein imponierendes Gedächtnis für ein umfangreiches Repertoire von Musikstücken haben. Der mit dem unvollkommenen Gedächtnis kann aber durchaus in der Lage sein, ein Musikstück hochkünstlerisch vorzutragen. Oder nehmen wir, um noch einen

Punkt herauszugreifen, die emotionelle Seite. Wie oft begegnen wir Menschen, bei denen das Gehör, der Sinn für Rhythmus schlecht ist, die aber zu den begeistertsten Anhängern der Musik zählen und die auf die Musik nicht verzichten möchten.

Man wird also mit Kries bei der Unterscheidung von musikalisch und unmusikalisch vorsichtig sein müssen. Bei fast allen Menschen wird man irgendeine Seite der Musikalität finden können, wenn es natürlich auch Fälle gänzlicher Unmusikalität gibt. Der wird auf der obersten Stufe stehen, bei dem sowohl die intellektuelle wie auch die gefühlsmäßige Musikalität außerordentlich ausgebildet ist und der zudem damit noch Produktivität verbindet.

Als die bedeutsamsten Arbeiten über die Musikalität sind die Schriften von Billroth, Krieg [1], S. Nadel [2], P. Lamparter [3], Reveß [4], Brehmer [5], Vidor [6], Stumpf u. a. zu nennen, doch findet sich in den Zeitschriften und Beiheften noch eine ganze Anzahl von wertvollen Spezialuntersuchungen.

Eng zusammen mit der Frage nach dem Inhalt der Musikalität hängt die andere nach dem Woher. Also die Erblichkeitsfrage, die heute allgemein mehr in das Blickfeld der Betrachtung gerückt ist. Erfreulich ist es, daß man auch der musikalischen Veranlagung und Begabung unter dem Gesichtswinkel der Vererbung nachgegangen ist. Auch hier darf man erfreut sein über die gewissenhafte, meist experimentell gerichtete Behandlung des Problems. Zwei der wichtigsten Untersuchungen seien genannt, die von Haecker-Ziehen [7] und Mjöen [8], die auch eine reiche Literaturangabe bringen.

Wenn man nun auch den Einfluß erkannt hat, den die Vererbung innerhalb der musikalischen Veranlagung spielt, so ist man doch noch recht vorsichtig und muß es weiteren Forschungen überlassen, zu endgültigen Ergebnissen zu kommen, so daß aus der Hypothese eine These werden kann.

Zwei Fragen kristallisieren sich allerdings schon jetzt in dem Komplex, an denen wir nicht vorübergehen können. Welche Rolle spielt die Umwelt bei der Bildung der Musikalität? Ist Vererbung nun alles, oder hat auch die Umwelt bestimmenden Anteil daran? Hat die Musikerziehung nun ausgespielt und kann jetzt alles der zwangsläufigen Entwicklung des ererbten Talentes überlassen bleiben? Eine schwerwiegende Frage, wenn man bedenkt, daß sie eigentlich bedeutet, Erziehung ist nichts, Erblichkeit ist alles; wir können die Hände in den Schoß legen, da sich das Talent nun doch durchsetzen wird. Es ist die Frage nach der Erziehung überhaupt.

Werfen wir einen Blick in die Geschichte und unsere Umwelt. Wären Mozart, Beethoven, Schubert und alle anderen jemals das geworden, was sie sind, wenn nicht an

---

[1]) J. v. Kries, „Wer ist musikalisch?" Verlag J. Springer. Berlin 1926.
[2]) S. Nadel, „Zum Begriff der Musikalität". Zeitschr. f. Musikwissenschaft 1928/29.
[3]) P. Lamparter, „Die Musikalität in ihren Beziehungen zur Grundstruktur der Persönlichkeit". Zeitschr. f. Psychologie 1932, Erg.-Band 22.
[4]) G. Reveß. „Prüfung der Musikalität". Zeitschr. f. Psychologie, Band 85, S. 163.
[5]) Fritz Brehmer, „Die Prüfung der musikalischen Begabung". Zeitschr. f. päd. Psychologie. Jahrg. 26, Nr. 6. 1925, Seite 321.
[6]) Vidor, „Was ist Musikalität". C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München 1932.
[7]) Haecker-Ziehen, „Zur Vererbung und Entwickelung der musikalischen Begabung". Verlag A. Barth. Leipzig 1923.
[8]) J. A. Mjöen, „Die Vererbung der musikalischen Begabung". Verlag A. Metzner, Berlin 1934.

ihnen und von ihnen so starke Erziehungs- und Bildungsarbeit getrieben worden wäre? Auch sie kamen wie jeder andere Mensch mit Anlagen zur Welt, die entwickelt werden oder verkümmern konnten. Nur daß bei ihnen die musikalische Veranlagung so stark war, daß sie fast selbsttätig zur Auswirkung kam. Zur Auslösung gehörte bei ihnen nur der kleinste Anstoß, um das, was in ihnen vererbungsmäßig aufgespeichert war, zur Entfaltung zu bringen. Die Kraft der Veranlagung und des Erbes brach bei ihnen eminent rasch durch, und das Lernen fiel den meisten so leicht, daß sie als Wunderkinder von der Welt bestaunt wurden, die schon nach kurzer Zeit nicht mehr zu lernen brauchten. Und häufig genug ist es vorgekommen, daß ein Jugendlicher als Fertiger vor seinem Lehrmeister stand, der ihm gestehen mußte, daß seine Mitteilungen an ihn erschöpft seien.

Doch, wäre aus diesen begnadeten Kindern jemals etwas geworden, wenn sie in eine Umwelt gestellt worden wären, die amusisch eingestellt gewesen wäre?

Gewiß sind auch in solcher Umgebung mit harten Widerständen Talente und Genies groß geworden, den Verhältnissen zum Trotz. Doch wird man zugeben müssen, daß eine günstige Umwelt sich günstig auswirkt bei entsprechender Anlage. Mozart wurde mit Musik groß, Beethoven, Schubert, Brahms, Strauß, um nur einige zu nennen, sind in einer solchen prädestinierten Atmosphäre aufgewachsen, und in den Biographien wird der Anregungen immer dankbar gedacht. Diese Umwelt half gestalten, diese Umwelt führte der hungrigen Seele des Kindes unbewußt geistige, seelische Nahrung zu. Zur Umwelt ist allerdings nicht nur das Elternhaus zu rechnen.

Die Umwelt war also ganz entschieden förderlich, und die Erlebnisse wurden aufgesogen und mehr oder minder verarbeitet.

Als zweiter erziehlicher Faktor kommt die Möglichkeit des Erkennens musikalischer Begabung hinzu. Es ist doch wohl ein Vorzug, ob jemand in eine Familie gestellt wird, die mit Musik nichts zu tun hat, die tagein, tagaus in einem mühseligen Beruf im Existenzkampf liegt, wo man zwangsläufig keine Augen für die Veranlagung der Kinder hat, oder ob man eine musikalische Häuslichkeit genießt, wie wir sie z. B. aus der Familiengeschichte J. S. Bachs kennen. Das Erkennen einer musikalischen Veranlagung muß hier unbedingt leichter und sicherer sein, da die Gelegenheit der Beobachtung und Prüfung täglich gegeben ist. Man wird bestimmt damit rechnen können, daß ein Teil der musikalischen Söhne Bachs in der musikalischen Häuslichkeit entscheidende Anregungen erhalten hat, daß die Erlebnisse ununterbrochen wirkten und daß die Berufswahl eine Folge der Beobachtung und Prüfung war. Zur Beeinflussung durch die Umwelt tritt als günstige Erscheinung somit die Erkennung der Anlagen durch musikalische oder gebildete Eltern.

Allein, die Begabung tut es nicht, und bald sieht sich der Einzelne, auch das Genie, vor die Frage gestellt, was fange ich damit an, d. h. die Eltern oder Erzieher haben vorerst die Frage für ihn zu lösen. Nicht alle sind Mozarte, der sozusagen mit der Notenschrift auf die Welt gekommen ist. Zu lernen hat es aber für alle ungeheuer viel gegeben. Bevor wir der Frage nähertreten, was man musikalisch lernen kann, welche Aufgabe sich die Erziehung trotz der Vererbung zu stellen hat, sei auf eine Eigenschaft ein-

gegangen, die die Voraussetzung des Lernens ist, der Fleiß. Man wird aus der Musikgeschichte nicht den Eindruck entnehmen können, daß es unseren großen Meistern an Fleiß gemangelt hat. Im Gegenteil, man steht manchmal ratlos vor der Summe des rein manuell Geleisteten. Wenn es auch Genies gegeben hat, denen alles zugeflogen ist, denen Lernen Spielerei war, die kaum zu lernen brauchten, die mit ihrer genialen Veranlagung unbekümmert produzierten, so hat doch die übergroße Mehrheit gewaltig gelernt. Und hier enthüllt sich uns das Lernen selbst wieder als eine Begabung. Lassen wir es dahingestellt, worauf diese Fähigkeit beruht. Oft genug lesen wir von Beteuerungen der Großen am Ende eines erfolgreichen und langen Arbeitslebens, daß man noch so viel zu lernen gehabt hätte. Man findet Aussprüche bei Schumann, Beethoven, Brahms, Reger u. a., die sich zu der Sentenz verdichten: „Genie ist Fleiß." Wir wissen, daß Fleiß kein Genie macht, wissen aber auch, daß das Genie, wenn seine Kräfte zur Entfaltung kommen sollen, ungeheuer fleißig sein muß.

Wo setzen nun diese Erziehungseinflüsse ein? Mit anderen Worten, was kann man lernen? Eine Frage, die angesichts der Vererbung ihre Berechtigung hat.

Man wird vorerst sich die beiden Haupttypen ansehen müssen, den produktiven und den rezeptiven Menschen. Nun könnte man annehmen, daß der Produktive über die Kraft verfügt, die geistig schöpferische Kraft, die ihn vom Rezeptiven unterscheidet, und daß er eben nichts anderes zu tun habe, als auf die Gnade, den schöpferischen Augenblick zu warten. Wenn auch dem Künstler die Gedanken zuströmen, so ist doch auch bei ihm der erzieherische Einfluß nicht ohne Bedeutung. Es sei nicht einmal an das rein Handwerkliche der Niederschrift gedacht, mehr an die geistige Formung des jungen Menschen, durch die Umwelt, durch die Erfahrung, durch die Kontrolle anderer. Die meisten Musiker sind auch intellektuell anspruchsvolle Menschen gewesen, die um Weltbild und Welt gerungen haben. Andere mehr gefühlsmäßig verankerte Naturen, haben durch die Umwelt, durch naturhafte oder künstlerische Eindrücke ihren inneren Reichtum vermehrt, geadelt, geformt und kontrolliert, so daß man auch hier von unzähligen erziehlichen Einflüssen sprechen kann. Auch der religiös stark gebundene Musiker hat unzählige Gelegenheiten der inneren Bereicherung. Alle diese Voraussetzungen, die durch Erziehung und Umwelt geschaffen sind, sind Triebkräfte und Gestalter im produktiven Menschen. Man müßte sonst den Fall annehmen, daß ein begabtes Kind, in unkultivierte Gegend versetzt, ohne Anregung, ohne Schönheit, ohne Beispiel sich ebenso entwickeln müßte, wie ein begabtes Kind, das diese Anregungen kennt. Was für den produktiven Menschen zutrifft, gilt in stärkerem Maße noch für den rezeptiven.

Folgen wir auch noch kurz den Kennzeichen, wie sie eingangs für den musikalischen Menschen aufgestellt wurden. Zur intellektuellen Musikalität gehören rhythmischer Sinn, Gehör, und Gedächtnis. Das sind Anlagen, die zum größten Teil vererbt sind. Aber auch hier kommt es darauf an, sie zu entwickeln. Auch der rhythmische Sinn wird erst das durch Erziehung, was für unsere heutige Musikkultur verwendbar ist, ja man weiß, daß eine schwache Anlage sehr gefördert werden kann, daß sie auf eine höhere Stufe gebracht werden kann. Mit dem Gehör ist es ähnlich. Auch hier hat

bewußte Erziehung ein weites Feld der Betätigung. Ist es mit dem Gedächtnis nicht ebenso? Ist nicht auch dort durch Übung mancherlei zu erreichen? Ohne Schulung und Übung wird auch das Gedächtnis nicht lange Sonatensätze und Konzerte zu akzeptieren vermögen. Doch diese Andeutungen sollen nur kurz sein, obwohl jedes der Elemente eine eigene Darstellung verlangte.
Kommen wir auch noch kurz auf die gefühlsmäßige Musikalität. Alle musikalische Erziehungsarbeit hilft neben der sachlichen Vermittlung den Geschmack bilden, von der Erfassung einfacher musikalischer Gebilde bis zur Aufnahme großangelegter tiefer Dichtungen. Wertende Ästhetik bedarf beim jungen Menschen der Führung, Kontrolle und des Beispiels. Schließlich sei noch an das Manuelle erinnert, das so in die Augen springt, daß darüber nichts zu sagen ist.
Diese Andeutungen mögen genügen, die erziehliche Seite ins rechte Licht zu rücken. Ererbte Musikalität ist eine Gnade, die es gilt in erziehlicher Arbeit zu wecken und zu fördern. Wie ein brachliegendes Feld alle Voraussetzungen des Wachstums in sich trägt, das aber erst durch Arbeit zur segenspendenden Kraft wird, so ist es auch mit der Musikalität des Menschen. Erst durch erziehliche Arbeit wird sie sich zu dem Faktor entwickeln können, der die Erscheinungen ganz aufzunehmen und zu werten in der Lage ist.

Tonfilmmusik — ein Problem?

Von Irmgard Otto-Berlin

Viel ist schon über die Problematik der Musikgestaltung beim Tonfilm geschrieben worden, und doch will es scheinen, als ob diese gar nicht so groß ist, wie sie stets hingestellt wird. Gewiß, der Tonfilm ist noch eine sehr junge Errungenschaft, und die Wege, die bei dieser neuen Kunstform beschritten wurden, glichen vielfach noch Experimenten, deren Ausgang nicht immer vollauf befriedigen konnte. Auch die Frage, welche Rolle der Musik im Rahmen des Tonfilms grundsätzlich zuerteilt wird, ist gewiß nicht von allen Seiten ausreichend beachtet und beantwortet worden. Trotzdem gab es schon eine Anzahl von Filmen, bei denen die Eingliederung der Musik wirklich künstlerisch vollzogen war. Von solchen Leistungen leitete sich im Laufe der wenigen Jahre seit Bestehen des Tonfilms die theoretische Formel her, nach der sich die Musik mit dem Film verbindet.
Wir wissen genau, worauf es ankommt: Ein großes Kunstwerk soll geschaffen werden, in dem Bild und Ton als Vermittler des Kunsterlebens in Erscheinung treten. Bild und Ton als Vermittler! Im Bild können uns Landschaften, Gebäudearchitekturen, Innenräume fesseln, Menschen mit ihrem Mienenspiel und mit ihren Bewegungen, tote Gegenstände und lebendiges Wesen; und der Ton umfaßt gesprochene Worte, Musik und die große Mannigfaltigkeit von Geräuschen. Diese alle treten in immer neue Beziehungen zueinander. Für das Kunstwerk ist es unwesentlich, was im einzelnen an optischen und akustischen Aufnahmen vorliegt und was von diesen entsprechend der

Handlung den breitesten Raum einnimmt: sondern nur darauf kommt es an, wie sich die einzelnen Faktoren und die vielen künstlerischen Möglichkeiten zusammenschließen und ergänzen. Es geht allein um die Wirkungsgemeinsamkeit, damit der Tonfilm ein geschlossenes Kunstwerk darstellt. Kunstwerk — man ist versucht, hierfür „Künstewerk" zu setzen, denn das bestimmt ja gerade das besondere Formziel des Tonfilms, daß so viele Künste darin mitwirken und aufeinander abgestimmt sein wollen, um sich gegenseitig nicht zu beengen, sondern vor allem, um sich gegenseitig zu ergänzen und zu vertiefen.

Diese theoretische Erkenntnis in die Praxis umzusetzen, ist eine wechselvolle Aufgabe, da jedes neue Filmmanuskript für seine kunstgerechte Auswertung neue Ansprüche stellt. Für jeden neuen Film wird wieder und wieder eine eingehende Zusammenarbeit zwischen der Musik und den vielen Einzelkünsten verlangt, die den Erfordernissen im Hinblick auf das letzte Ziel — auf die glückliche Vereinigung aller Künste — nachzukommen versucht. Erweitert wird diese Aufgabe noch durch die nicht immer leichten technischen Anforderungen, die bei der optischen und akustischen Wirkung von Musik berücksichtigt werden müssen.

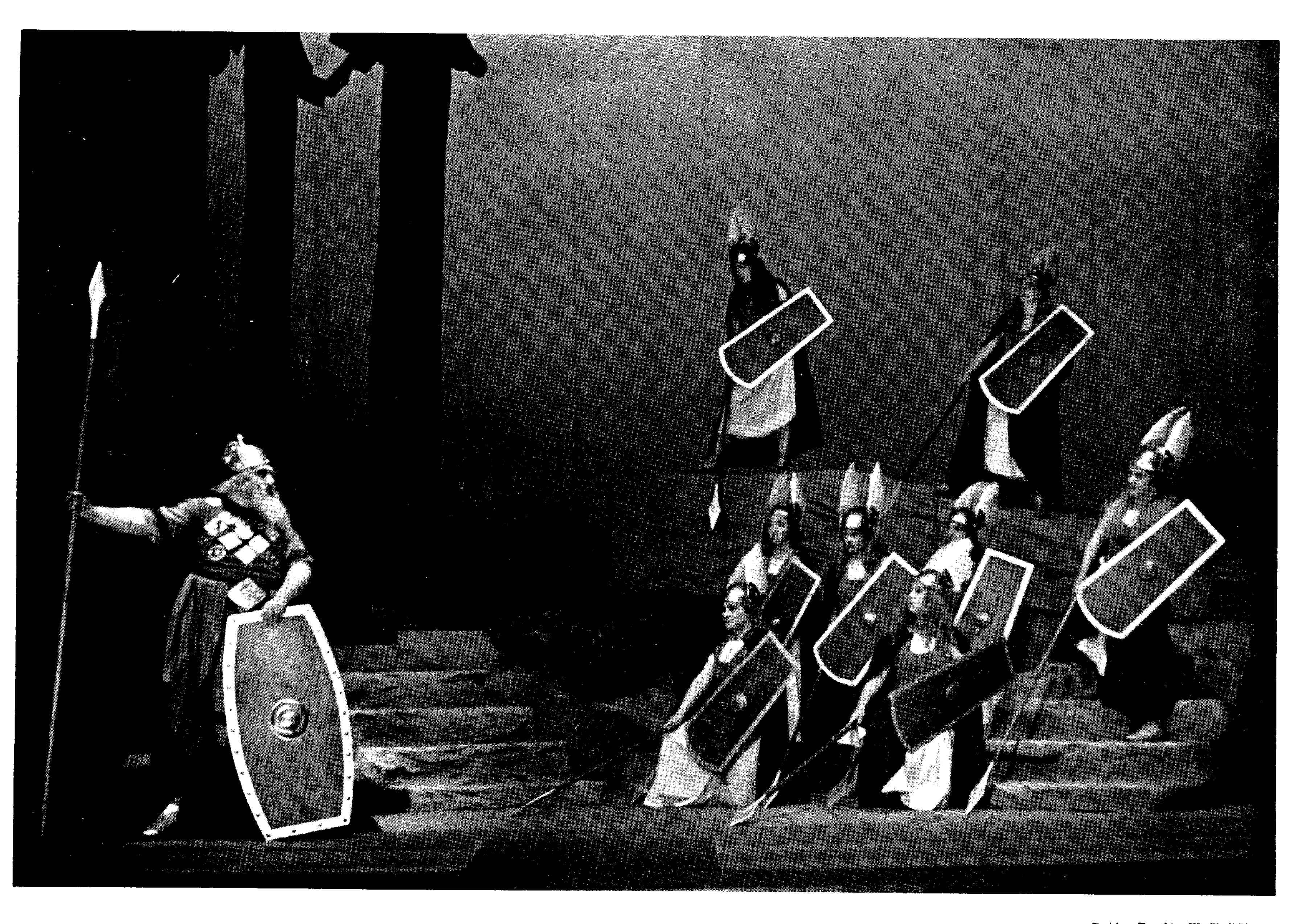
Hinsichtlich der Musikeinfügung ist schon eine beachtliche Entwicklung zurückgelegt worden. Wir vergegenwärtigen uns die Filmmusik der ersten Tonfilme mit ihrer meist sehr erzwungenen Einfügung von zwei bis drei Schlagern, deren Orchesterfassung zugleich die Ouvertüre bildete. Wir denken an unvermittelt hereinbrechende Cellokantilenen beim Erscheinen einer nächtlichen Landschaft oder beim Kuß des endlich vereinigten Liebespaares. Und man entsinne sich des Vogelgezwitschers von Flöten und Klarinetten, das bei wenigen Filmmetern Wald als Begleitmusik die Aufmerksamkeit plötzlich auf sich zog, oder der Orgelmusik, die aus jeder Kirche tönte, an der sich irgendeine Szene abspielte. Wir gedenken der Tatsache, daß die Darsteller tragender Rollen entweder mitten auf der Straße oder im Büro oder sonstwo plötzlich sangen, daß sie, in was für Wohnungen sie sich auch zu bewegen hatten, den Rundfunk anzustellen pflegten und sehr häufig Schallplatten auflegten, daß sie nur Cafés und Restaurants mit Musik besuchten, daß — um es kurz zu sagen — Musik um jeden Preis in die Filme hineingesetzt wurde, ohne für die Gewalttätigkeit und das Unkünstlerische solcher Maßnahmen das rechte Empfinden zu haben.

Die Häufigkeit der Musikeinschaltung in den Tonablauf des Films war ein erklärlicher Rückstand aus der Stummfilmzeit, wo ja bekanntlich kein Filmmeter ohne Begleitmusik abrollte. Diese hatte in der Hauptsache die Aufgabe, die Lautlosigkeit der Filmvorführung zu beheben. Bei Aufkommen des Tonfilms glaubte man zunächst, in der Musik einen unentbehrlichen Stimmungshintergrund für das nunmehr hörbare Textwort erhalten zu müssen. Es dauerte einige Zeit, bis das Wort allein stark genug war, mit der Bildstimmung sich die Wage zu halten. Mehr und mehr wurde man nun sparsamer in der Anwendung von Musik. Man wurde dabei von dem richtigen Gedanken geleitet, daß das Gleichmaß von Musikuntermalung das Ohr ermüdet und abstumpft, daß aber zur rechten Zeit schlaglichtartig einsetzende Musik viel eher ins Bewußtsein des Filmbesuchers eindringt und dann dort den gewünschten Eindruck



Archiv: Deutsche Musik-Bühne

Szene aus „Die Gärtnerin aus Liebe" von W. A. Mozart.
Aufführung der Deutschen Musik-Bühne, der Wander-Oper der NS.-Kulturgemeinde



Archiv: Deutsche Musik-Bühne

Szenenbild aus dem III. Akt der Aufführung der „Walküre" von Richard Wagner

auszulösen bzw. zu vertiefen vermag. Damit bekam die Musik einen Stimmungswert, der sie zur Lösung neuer Aufgaben im Tonfilm befähigte: die Musik wurde nämlich nun immer dann eingesetzt, wenn das gesprochene Wort fehlte, wenn aufklärende Vorbereitung für die Stimmung der folgenden Szene erforderlich war, wenn ein Stimmungsumschwung der Unterstützung bedurfte, wenn ein Gefühl langsam ausschwingen sollte. Die Erfahrung lehrte, daß nur die Musik imstande ist, auf lange Zeit eine Stimmung vorzubereiten oder in kürzester Spanne eine Stimmung in ihr Gegenteil zu verkehren. Dabei verliert die Musik an akustischem Wert, was schon daraus hervorgeht, daß ein großer Teil des Publikums gar nicht eigentlich die Musik, zum mindesten den Beginn ihrer akustischen Wirksamkeit, hört. Die Aufmerksamkeit ist so stark auf die Handlung, d. h. also auf das gesprochene Wort und das bewegte Bild gerichtet, daß solche Menschen es gar nicht vermögen, außerdem noch auf die anscheinend nebensächliche Musik zu achten. Aber gerade diese Feststellungen verdeutlichen am ehesten den Fortschritt, den die Tonfilmpraxis bei der Anwendung der Musik gemacht hat: sie arbeitet nicht mehr mit dem akustischen Eindruck, sondern mit dem tieferen seelischen Eindruck.

Beispiele werden das gesagte noch verdeutlichen: Wie wichtig ist die Musik in den Einleitungen. Sie ist da nicht nur Begleitmusik zu den Angaben über die Mitarbeiter am Film, sondern sie ist die Kraft, die die Menschen aus ihrer Alltagsstimmung herauslöst und vorbereitet für das Filmgeschehen. In dem Film „Pygmalion" (Musik von Theo Mackeben) hebt z. B. eine köstlich-freche Musik an und stimmt das Publikum schon heiter, ehe die Filmhandlung eingesetzt hat. Für diese ist es dann sofort aufnahmefähig. Beschwingte Walzer leiten den „Walzerkrieg" (Musik von Alois Melichar) ein und schaffen jene unbeschwerte frohe Stimmung, die auch den ganzen Film durchzieht. — Unvergeßlich ist auch das Vorspiel zu dem Film „Das Mädchen Johanna" (Musik von Peter Kreuder), das die Sinne für das Geschehen so recht aufschloß. — In „Liebe, Tod und Teufel" (Musik von Theo Mackeben) galt es dagegen, eine lastende Spannung zu schaffen für das Miterleben eines unheimlichen Schicksals. Und wenn auch zunächst die Handlung von nichts Außergewöhnlichem erzählt, so bleibt doch die Ahnung in uns wach, daß etwas Schweres, Unheimliches über den jungen Matrosen Kiwe hereinbrechen wird. Und als dann eine Flasche mit einem seltsamen, schnell verklingenden Tonablauf (der auch für musikalische Menschen unfaßbar und unbehaltbar ist) auftaucht, da weiß jeder sofort, daß diese Flasche eine unheimliche Besonderheit hat. Die stete Verbindung des Auftauchens der Flasche mit dem Erklingen des kurzen musikalischen Motivs betont nicht nur reizvoll die Wichtigkeit der Flasche für die Spielhandlung, sondern hierdurch wird das Teufelswerk so aufreizend herausgestellt, daß man dieses ebenso wie der unglückliche Besitzer nur in peinvoller Anspannung auftauchen sieht. — Ähnliches motivisches Arbeiten ist auch bei einem Lustspiel möglich: In dem Film „Englische Heirat" (Musik von Franz Doelle) wird z. B. das erste Auftauchen des englischen Landhauses der Lady Mavis mit einem komisch daherpolternden Fagottmotiv versehen. So sind wir gerade in der richtigen Stimmung, die Lady vom Format Adele Sandrocks vorzufinden. Das Haus mit seinem komischen Oberhaupt wird mehrfach

noch mit dem musikalischen Motiv in Verbindung gebracht. — Schließlich könnte in diesem Zusammenhang noch auf die Szene des Films „Stradivari" (Musik von Alois Melichar) hingewiesen werden, wo das Bild nur die Kriegsvorstellung gibt, die Musik aber durch ihre Ineinanderflechtung von Nationalhymnen deutlich und anschaulich das Wort „Weltkrieg" in uns formt und das große Völkerringen als Empfindung in uns wachruft.

Wichtig sind auch die Nachspiele: sie bringen das Abklingen, das Überleiten in die Wirklichkeit, vielleicht aber kommt auch das Bleibende eines Filmes in der abschließenden Musik zum Ausdruck. Hier möchte ich nochmals die Musik zu „Pygmalion" (Musik von Theo Mackeben) zitieren, wo ein schon vorher verarbeitetes kleines freches Motiv noch einmal ganz zum Schluß isoliert daherspritzte. Wenn jemand diese Figur beim Verlassen des Kinos vor sich hinpfiff, so war dies das beste Zeichen für den gelungenen Filmabschluß: mit diesem Motiv verband sich für den Kinobesucher der ganze launige Eindruck des gesehenen Films, mit ihm trug er den ganzen Humor und die köstliche Frechheit von anderthalb Stunden heimwärts.

Anders bei Spielfilmen, in denen die Musik im Vordergrund steht: Hier muß das Bild belebend eingreifen, damit der Tonfilm keine Konzertdarbietung wird. Es findet also eine Umkehrung der vorher genannten Beziehung ein, da jetzt die Musik den Tonfilm beherrscht. Wenn auch die Handlung schon dafür Sorge tragen wird, daß nicht ausschließlich musiziert wird, so sollte doch auch stets darauf geachtet werden, daß schöne Bildeffekte die Musik unterstützen. An zwei hervorragende Szenen soll in diesem Sinne erinnert werden: Im „Abschiedswalzer" (Musik von Alois Melichar) spielt Chopin im Rahmen eines Konzerts die Etüde a-moll op. 25, wobei seine Gedanken in der Heimat weilen, in der die Revolution ausgebrochen ist, der sein innerstes Miterleben gilt. Seine Gedanken verdichten sich nicht nur vor seinem geistigen Auge, sondern auch für uns zu Bildern, die so recht die Leidenschaftlichkeit der Chopinschen Etüde unterstreichen und manchem so erstmalig zum Bewußtsein bringen. — Und ein ähnliches Gedankenverdichten aus einem heiteren Film: In „Die blonde Carmen" wird dem Theaterdirektor eine Szene eines neuen Stückes probeweise am Klavier vorgespielt. Der Direktor setzt das Gehörte sofort in die orchestrale Fassung, baut das Bühnenbild, engagiert die passenden Kräfte und erlebt so, indem er auf den aufgestellten Deckel des Flügels blickt, im Geiste die Szene in ihrer Bühnenwirksamkeit. Wir aber sehen auf eben diesem Deckel die Gedanken des Direktors zur Bildwirklichkeit werden und erleben ebenso wie er das Entstehen der Bühnenfassung.

Nicht so glücklich wie bei der Einfügung der Musik in das Tonfilmkunstwerk war die Produktion bisher bei der rein technischen Musikgestaltung, denn hier fehlt es nicht nur bei den Durchschnittsfilmen, sondern auch bei den sogenannten besser zu bewertenden Filmen oft an optischer und akustischer Sorgfalt. Ein paar Beispiele aus allerletzter Zeit mögen dies belegen: Im Film „Pygmalion" hat Eliza Doolittle auf einer Ziehharmonika zu spielen. Die Darstellerin der Eliza, Jenny Jugo, entledigt sich dieser Aufgabe schauspielerisch ausgezeichnet, auch die Haltung des Instruments und die Handhabung des Blasebalgs ist vorzüglich einstudiert. Da die Jugo die großen

Anforderungen, die in diesem Film an sie gestellt wurden, so ausgezeichnet erfüllt hat, wäre es für sie bestimmt eine Kleinigkeit gewesen, zu den vielen Bewegungen noch die der Finger an der Tastatur treten zu lassen. Aber anscheinend blieb dies Manko von dem Regisseur unbemerkt. — Ebensowenig werden bei vielen Filmen die Finger auf dem Klavier musikgemäß bewegt, ja es kommen so grobe Verstöße vor, daß der Spieler im Diskant beschäftigt ist, während gleichzeitig ausschließlich der Klavierbaß erklingt. Oder ein Geiger spielt schwingende und klingende Melodien ohne die leiseste Andeutung eines Vibrato. — Im Tonfilm „Die Heilige und ihr Narr" hatte Carl Ehrhard-Hardt sich als Dirigent zu betätigen. Die Bewegungen führte er richtig, wenn auch nicht gerade zielbewußt aus. Wie ist es nun aber möglich, daß bei einer derartigen Szene nicht auf die Gleichzeitigkeit zwischen Bild und Ton geachtet wurde, daß der Dirigent und das Orchester für die Filmbesucher in den Taktwerten völlig auseinander waren?!

Man nenne es nicht kleinlich, wenn einmal auf solche Dinge hingewiesen wird, denn man muß vom Tonfilm letzte Vollendung verlangen, da er einerseits selbst auf vielen Gebieten äußerste Genauigkeit einhält und da andererseits Erfolge schon bewiesen haben, daß ein hoher Maßstab angelegt werden darf.

Zwei weitere Beispiele grundsätzlicher Art finden sich in dem gleichen Film („Die Heilige und ihr Narr"): keine 10 Musiker sitzen bei der Konzertaufführung auf dem Podium, der Klang sprach für eine viel stärkere Orchesterbesetzung. Soll das Kammerorchester — wie in diesem Falle — betont herausgestellt werden, so mag man die klanglichen Folgerungen in Kauf nehmen. Will man auf den vollen Orchesterklang nicht verzichten, dann besetze man auch das sichtbare Orchester wahrheitsgemäß stärker. Ähnliches gilt für die Szene, in der die junge Prinzessin Rosmarie zur Laute begleitet wird bei dem Gesang eines schlichten Liedes. Wie schön dieser Gedanke und wie enttäuschend die Aufführung! Das schönste natürliche, schlichte Musizieren im Bilde wurde akustisch durch Gesang mit Orchesterbegleitung gekennzeichnet. Ich rede gewiß nicht gegen die unsichtbaren Orchester, die dann begleiten, wenn jemand ganz allein — ohne jede bildlich sichtbare Instrumentalbegleitung — aus vollem Herzen singt. Denn wer so singt, der hört in sich ein Orchester mitjubeln. Dies wird für den Zuschauer natürlich akustische Wirklichkeit. Unsere Freude wird damit auch wärmer und gelöster, die Verbindung zwischen dem Menschen auf der Leinwand und dem Filmbesucher wird enger. Aber wenn — wie in diesem Falle — ein schönes Hausinstrument innerhalb der Handlung als Begleitinstrument gezeigt wird und zur Anwendung kommt, dann soll auch dies allein klingen und nicht dazu Geigen und Celli, Flöten, Klarinetten und die gesamte Instrumentenschar.

Die Werte der Musikeinfügung in das Tonfilmkunstwerk werden heute noch stark bestritten. Hier ist es gerade ein großer Teil der Tagespresse, die es nicht nur in ihren Filmbesprechungen an reger Mithilfe und Klärung fehlen läßt, sondern die vor allem in Artikeln ihrer Filmbeilagen eine absolut negative Haltung zur heutigen Filmmusik einnimmt. Wenn auch noch für viele Filme der Produktion diese negative Einstellung

vollauf gerechtfertigt ist — denn in vielen Unterhaltungsfilmen geht es immer noch um die Einfügung zugkräftiger Schlager —, so vermißt man doch auf der anderen Seite die Anerkennung der ohne Zweifel vorhandenen wertvollen Tonfilmmusik. Dies geschieht anscheinend durch eine falsche Blickrichtung: wenn nämlich von Filmmusikproblemen gesprochen werden soll, wird meist die Musiklage unserer Generation des längeren dargelegt, um im Anschluß daran den Filmschaffenden zum Vorwurf zu machen, daß sie nicht schon längst eine ganz neue Musik herausgebildet haben. Eine Ausbildung des neuen Musikstils kommt aus der Zeit heraus in langsamem organischem Wachstum. Dies wird durch allgemeine Worte von der Notwendigkeit einer neuen Stilausbildung in der deutschen Musik nicht beschleunigt. Die wirklich Musiksachverständigen machen den Tonfilmkomponisten keinen Vorwurf daraus, daß sie stilistisch nicht viel Neues bringen, denn wer von der Dauer der Stilwandlungen aus der Musikgeschichte weiß, verlangt eine solche Wandlung nicht von heute auf morgen.

Der Gegenwart fällt die besondere Aufgabe zu, die Filmmusik nicht als Augenblicksmusik zu bewerten, sondern ihr den Platz zu verschaffen, der ihr gebührt. Die Musikwissenschaftler werden bestätigen, daß viele Musikstücke, die wir heute in unserm Musikschatz bewahren, ursprünglich im Auftrage von irgendwelchen Musikliebhabern entstanden sind als Gebrauchsmusik für manchmal nur eine einzige Gelegenheit. Sollte Musik, die einem Auftrage und einer Gelegenheit ihr Entstehen verdankt, eben darum an Wert verlieren? Die Musikwissenschaftler sollten sich beizeiten darum kümmern, daß die Tonfilmmusik auch im Notenbild einer späteren wissenschaftlichen Bearbeitung erhalten und zugänglich bleibt. Und der Rundfunk und die vielen Musiker, die nach wertvoller Unterhaltungsmusik suchen, sollten dafür Sorge tragen, Musik aus Filmen nicht nur in Form von wenigen Schlagern zu erhalten, denn diese machen nicht die wertvolle Filmmusik aus! Sie sind Augenblickserzeugnisse, die kaum einen Wert für sich beanspruchen können. Dagegen wäre es höchst wünschenswert, wenn die originale Musik von Filmvor- und -zwischenspielen der Allgemeinheit auch außerhalb des Kinos zugänglich wäre. Einer wirklich wertvollen Musik wird ihre Wirkungskraft auch bei der Loslösung aus dem Tonfilm verbleiben. Voraussetzung für diese Loslösung ist allerdings, daß sie nicht wahllos bei jedem kleinen musikalischen Einwurf vorgenommen wird. Am besten dürften sich natürlich die Filmvorspiele zu selbständigen Musikstücken eignen. In diesem Zusammenhang sei auf die Vorspiele zu „Liebe, Tod und Teufel" (Musik von Theo Mackeben) und zu „Mädchen Johanna" (Musik von Peter Kreuder) verwiesen, die schon innerhalb von Rundfunksendungen ihre Wertbeständigkeit als selbständige Tonwerke bewährten. Ferner ließen sich von den Komponisten Suiten zusammenstellen, wie Melichar dies mit Geschick bei seinen Musikeinlagen zu den Filmen „Der junge Baron Neuhaus" und „Liselotte von der Pfalz" getan hat.

Zweierlei möchten die vorliegenden Ausführungen erreichen: auf der einen Seite die Beseitigung der ablehnenden Beurteilung und Wertung jeglicher Filmmusik, vor allem aber auf der andern Seite eine positive Hinwendung zu den neuen Musikwerten durch die Musikwelt. Ihr steht die Auswertung zu, sei es wissenschaftlich durch Artikel in den

Fachzeitschriften, deren rege Anteilnahme an dem Schaffen der Tonfilmkomponisten fördernden Einfluß ausüben würde, ferner durch Anlage von Tonfilmmusikarchiven, deren Material erstmalig so einer fruchtbaren Bearbeitung durch Musikwissenschaftler zugänglich gemacht würde — oder sei es praktisch durch Nutzbarmachung der Musik für unser Musikleben durch ihre Übernahme in die Programme unserer Orchester.

„Seltsam! Äußerst seltsam!"

Ein Traum vom nationalsozialistischen Musikdrama

Von Walter Abendroth - Berlin

Die „Zeitschrift für Musik" enthält in ihrer September-Nummer einen außerordentlich merkwürdigen Artikel aus der Feder Professor Richard Hagels: „Das Musikdrama im Spiegelbilde der Jetztzeit" mit dem verheißungsvollen Untertitel: „Ein Beitrag zum Verständnis einer einzigartigen Persönlichkeit." Die einzigartige Persönlichkeit ist niemand anders als Richard Strauß. Was wir aber an ihm und von ihm endlich verstehen sollen, ist nichts Geringeres als folgendes: daß nämlich diese einzigartige Persönlichkeit nur einer ganz kleinen Äußerlichkeit, eines Anstoßes, eines Zufalls sozusagen bedürfte, um nach ihren bisherigen, aus so völlig entgegengesetzten Weltanschauungs- und Gefühlsgründen gespeisten Opernschöpfungen der erstaunten Mitwelt nunmehr aus dem „Urquell des deutschen Volkstums" das nationalsozialistische Musikdrama hervorzuzaubern!!!

Es gibt Gedankengänge, deren Kühnheit einen mit einer Mischung von Ehrfurcht und Beklemmung erfüllen kann. Das vermögen schon Ideensprünge, die nicht entfernt an diesen einzigartigen heranreichen. Wir möchten annehmen, daß selbst im Kreis der glühendsten Verehrer jenes Meisters die hier eröffnete Perspektive überraschend und neuartig wirken müßte. Vor allem wird sich jedem aber wohl zunächst die Frage aufdrängen, was eigentlich in solcher Anwendung unter einem „nationalsozialistischen Musikdrama" zu verstehen sein soll. Wenn es so verstanden werden dürfte, daß aus dem Wort-, Gedanken- und Symbolschatz der nationalsozialistischen Bewegung eine pompöse Ausstattungsoper mit ein bißchen hineingeheimnißter scheinbarer „tieferer Bedeutung" zusammengebraut würde, mit einer Handlung von hinreichender Aktualität und konjunkturgerechter Tendenz, so müßten wir bedauern, daß Herr Hugo von Hofmannsthal nicht mehr unter den Lebenden weilt; denn es wäre ihm sicher ein Leichtes gewesen, dies zu dichten, falls der Musiker es von ihm gefordert hätte. Aber so meint es der Verfasser jenes Aufsatzes keineswegs; und das erschwert die Begreiflichkeit seiner Ausführungen, weil andererseits diese eben ausgemalte Vorstellung eines „nationalsozialistischen Musikdramas" ganz ohne Zweifel die einzige ist, von der sich denken ließe, daß sie am Ende seines Lebens ein Künstler noch verwirklichte, der

das ganze Leben hindurch bewußt und unbewußt, theoretisch und praktisch, überzeugungsmäßig und triebhaft jede Art weltanschaulicher Verpflichtetheit des Kunstschaffens abgelehnt hat; dem alles Gestalten stets nur Aufmachung wirksamer „Stoffe" war, nie Bekenntnis einer bindenden Haltung. Professor Hagel will indessen Glauben für Unglaubliches erwecken, indem er als möglich, ja wahrscheinlich unterstellt, der Komponist von „Till Eulenspiegel" und „Tod und Verklärung" (welche Werke ihm — äußerst seltsam! — als „Manifestationen germanischen Fühlens und Denkens" erscheinen) sei jene „unbegreiflich widersinnige Geistesehe" (mit seinem Textdichter Hofmannsthal nämlich) nur eingegangen, um sich „gleich dem lieben Till über die Juden, über seine sonstige Umwelt und zuletzt über sich selbst lustig" zu machen. Dabei läßt Hagel durchblicken, daß sein Meister vermutlich ganz andere, vorbildlich germanische Bekenntniswerke hätte schreiben können, mögen und wollen, wenn er bloß den richtigen Dichter dafür gefunden hätte ... Die Gesamtcharakteristik, die Professor Hagel uns vom künstlerischen Wesen Richard Strauß' vermitteln will, läuft also etwa (und es wird auch ausgesprochen) darauf hinaus: der „eigentliche", der „richtige", kerndeutsche Strauß sei der Jüngling gewesen, der (übrigens erfolglos) im „Guntram" eine germanische Mythenopen zu schaffen versuchte; dann habe das Ausbleiben des geeigneten Textdichters bis heute zur Folge gehabt, daß Straußens ganzes übriges Lebenswerk außer den beiden genannten Tondichtungen von dem tiefdeutschen Wesen des Meisters nichts erkennen läßt; heute aber könnte es wohl geschehen, daß unter der bezeichneten Voraussetzung jener vergessene „eigentliche", wirkliche ganz wesensdeutsche Strauß wieder zum Vorschein käme...

Hierzu gibt es nun doch immerhin Allerlei zu sagen! Vor allem: man lese den Briefwechsel Strauß-Hofmannsthal, um sich zu vergewissern, daß die Zusammenarbeit dieser beiden Künstler durchaus keine widersinnige Geistesehe war, sondern eine sehr sinnvolle, sogar ungewöhnlich glückhafte, sofern man dabei nicht an die technisch-dichterischen Schwächen Hofmannsthals denkt, sondern an seine geistig-künstlerische Grundeinstellung und seinen artistischen Geschmack, worin er sich mit Strauß geradezu ideal harmonisch zusammenfand. Man darf füglich behaupten, daß in *dieser* Hinsicht selten eine vollkommenere Übereinstimmung zwischen Dichter und Komponist stattgefunden hat. Daran ändern vorübergehende Gesinnungsschwankungen des Musikers seinem Textverfasser gegenüber nichts, die sich bisweilen einstellten, wenn ersterer durch besagte dichterische Schwächen des letzteren seinen Erfolg bedroht fühlte. Worauf es hier ankommt, das ist die Tatsache der absoluten Einheit beider in der Auffassung von Stil und Ziel alles künstlerischen Tuns. Eine Tatsache, die dadurch noch besonders erhärtet wird, daß Strauß selbst nach dem Tode Hofmannsthals noch auf dessen Vermächtnis zurückgriff und danach schließlich einen Autor wählte, der geeignet, fähig und bereit war, im Geiste seines Vorgängers fortzufahren. Wer wollte da noch die absolut naturgegebene Zusammengehörigkeit in Frage stellen?

Weiter aber: wenn es sich so verhielte, daß ein Musiker von führender Bedeutung einen gewichtigsten Hauptteil seines Lebenswerkes zu Papier gebracht hätte, lediglich um sich „über die Juden, über seine sonstige Umwelt und über sich selbst lustig zu

machen" — was wäre das für ein Künstler, was für ein Geist, was für ein Charakter (da das Lustigmachen doch nicht offenkundig geschieht!)! Auf jeden Fall ließe sich eine solche Haltung mit dem besten Willen nicht als „Manifestation germanischen Fühlens und Denkens" verstehen, sondern würde ihren Mann in sehr bedenkliche Nähe zu einer künstlerischen Persönlichkeit jüngerer Generation rücken, die wegen genau ebendieser Haltung von den Kulturpolitikern des neuen Staates aufs energischste abgelehnt worden ist und welcher man keineswegs die Berufenheit zubilligen würde, es jetzt einmal mit der Erschaffung des „nationalsozialistischen Musikdramas" zu versuchen.

Ferner: zugegeben (wer wüßte es nicht?), daß viele großen Meister sich ihr Leben lang vergebens nach dem Operndichter ihrer Wahl umsahen, so bleibt es für sie alle bezeichnend, mit welcherlei Ersatz sie sich begnügten; wen und warum sie endlich in Ermangelung des Ideals in Kauf nahmen. Auf diese Fragestellung hin mag es wohl schwerlich möglich sein, behaupten zu wollen, ein Musiker, dessen Wille und Sehnsucht naturnotwendig darauf gerichtet war, sein dramatisches Schaffen aus dem „Urquell des deutschen Volkstums", dem „Urquell seines tiefsten Deutschtums" zu speisen, würde anstelle des nicht gefundenen idealen Dichters ausgerechnet diesen Ersatzmann, anstatt des erträumten „urdeutschen" Kunstwerkes ausgerechnet diese hochzivilisierte Literatenkunst gewählt haben, und das zwar mit Genuß und dankbarer Freude (vgl. wiederum den Briefwechsel). Und zuguterletzt: es gibt ja einen Fall, der beweist, wie geschickt und sicher dem Komponisten selbst die Bewältigung eines dramatischen Szenenbaus geriet, wie gut er die gewünschte Prägung der Worte fand, wo es ihm einmal darauf ankam, ohne Rest sich selbst zu geben: in der bürgerlichen Ehekomödie „Intermezzo".

Mit diesen Feststellungen jedoch nicht genug. Angenommen einmal, es sei denkbar, daß alles reiner, blinder Zufall ist: ob der Musikdramatiker „seinen" Dichter findet, und auch — wenn er ihn nicht findet — wen oder was er statt dessen zum Inhalt und Gegenstand seiner größten und wichtigsten Werke bestimmt ... Darf man es dann für möglich halten, daß ein freier, unabhängiger Künstler nur in seiner ersten Schaffensepoche sein eigenes wahres Wesen Gestalt werden läßt, dann aber die längste, beste und reifste Schaffenszeit hindurch eine ihm selbst ganz wesensfremde Welt gestaltet und auf seine allerletzten Tage sein inzwischen verloren gewesenes eigentliches Wesen wieder sprechen läßt, weil sich — zufällig — von außen der andere Mann dazu, das solange vergebens gesuchte dichterische alter = ego endlich einfindet?? Ist es möglich, das Wesentliche eines Menschen überhaupt nach dem zu bestimmen, was er am Anfang einmal versuchte und am Ende aus irgendeinem Grunde noch einmal möchte, anstatt nach dem, was er im großen Hauptteil des Wirkens tatsächlich dargelebt und hingestellt hat??? Uns will bedünken: diese Fragen beantworten sich von selbst.

Wir kommen mithin zu dem Schluß, daß auch das — wie es in dem merkwürdigen Artikel so schön heißt — „diesbezügliche dichterische Genie", sollte es demnächst unleugbar in Erscheinung treten, kaum die Kraft haben könnte, eine Brücke zu schlagen von „Sa-

lome", „Elektra", „Rosenkavalier", „Intermezzo", „Josephslegende", „Schweigsame Frau" usw. zum — ausgerechnet! — nationalsozialistischen Musikdrama! Denn was man auch im übrigen von jenen Schöpfungen als künstlerischen Taten halten, wie man ihren an-sich-Wert auch anschlagen mag: das eine wird niemand bestreiten können, daß ihr Geistiges ebenso wie ihr Seelisches fernab liegt von allem, was sich mit „deutschem Volkstum", mit innerer Deutschheit schlechthin nur irgendwie in Verbindung bringen läßt. Fernab von jeder Ähnlichkeit mit derjenigen tiefverantwortlichen und bekenntnisfreudigen Haltung, aus der allein einmal so etwas wie „das nationalsozialistische Kunstwerk" wird entstehen können. Vorausgesetzt nämlich, dieses Kunstwerk gilt uns nicht für eine äußerliche Konjunkturware, die ein findiger Kopf im profitlichen Augenblick gut und gern auf den Markt wirft, sondern es gilt uns für die aus neuer, von Grund auf gereinigter Gesinnung vielleicht und hoffentlich mit der Zeit erwachsende und möglicherweise eines Tages einmal durch unwillkürliche, absichtslose, gnadenhafte Genietat volle Erfüllung werdende Frucht der neuen Weltanschauung. Eine Frucht, die sich nicht verfrüht mit gieriger Hand vom eben erst sprießenden Baume reißen läßt, sondern die aus dem Wipfel zu Boden fallen wird, wenn es an der Zeit und wenn sie reif geworden ist.

Betrübliche Heerschau

Das Deutsche Tonkünstlerfest im Scheinwerfer der Kritik

Von Julius Friedrich - Berlin

Wurden die Feste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, der sich die Pflege der deutschen Musik im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung zur Aufgabe gemacht hatte, von der Fachkritik bisher mit wachsender Skepsis, aber immer mit der wohlwollenden Hoffnung auf überzeugendere Taten verfolgt, so gab der Ausklang der letzten Berliner Musikschau den Anstoß für eine endgültige und entschiedene Stellungnahme gegen den Wert und den kulturellen Nutzen derartiger Feste überhaupt. Von seiten der Organisation des ADMV. nahm man zwar jede Gelegenheit wahr, Angriffen gegen den Erfolg des Festes die Spitze damit abzubiegen, daß es zur Zeit nichts Besseres an neuer und gegenwärtiger Musik gäbe, und es fehlte im einzelnen nicht an Gefolgsmännern, die sich mit wohlweislichem Vorbedacht unter die Fittiche eines so großen und repräsentativen Unternehmens stellten, um sich als Hüter der Ordnung und der Leistung aufzuspielen. Sie operierten dabei mit Verdächtigungen und Gedankengängen, die sich immer dann einstellen, wenn etwas faul im Staate Dänemark wird, nämlich mit entrüsteten Ergüssen über die Unreife der Jugend, die sich in frevelhafter Weise über die wohlerworbene und bedächtig wägende Erfahrung des Alters hermache, die gar nicht imstande sei, den Sinn einer musikalischen Entwicklungsmöglichkeit und die schweren Entschlüsse einer Verantwortlichkeit zu begreifen. Das war schon in der Politik so, in der bisher die Generation der Sechzigjährigen den Karren in den Dreck gefahren hatte,

den eine junge Garde nicht nur wieder herauszog, sondern darüber hinaus mit neuem wertvollen Aufbaumaterial versah. In der Kultur bestehen infolge ihrer eigengesetzlichen Bestimmung zwar andere Maßstäbe, aber das Wort Leistung, das oft als objektive Richtschnur in die Wagschale geworfen wird, ist im Augenblick mit so fragwürdigen Kennzeichen befrachtet, daß es zu einer Phrase geworden ist. Gerade die Jugend in der Musik hat aus der Erkenntnis heraus, daß im nationalsozialistischen Denken Kultur nur eine Totalität und kein privilegierter Raum für irgendeine Kaste oder einen Abschnitt ist, auf den Anspruch verzichtet, alleiniger Vollstrecker des Willens der Gegenwart zu sein, und sie hat vor allen Dingen eine radikale Auseinandersetzung mit der älteren Generation nicht nur aus Loyalität, sondern aus dem Grunde heraus vermieden, weil sie eine Möglichkeit sah, etwas gemeinsam erfüllen zu können, was nur aus einem harten Kampfe, der dann viele Wertzeichen einer Vergangenheit mit sich fortgeschwemmt hätte, erworben werden konnte. Und sie fordert auch heute nicht mehr, als daß man die Achtung und das Verständnis, das sie selbst allen zurückliegenden Tatsachen der Geschichte entgegenbringt, auch auf ihr eigenes Streben anwendet. Daß das nicht geschehen ist, kann nur zu bedauern sein, denn die Signale eines Vormarsches auf die Positionen, die einen gerechten Ausgleich der Besitzverhältnisse auf musikalischem Gebiet gewährleistete, scheinen nach dem Berliner Tonkünstlerfest gegeben zu sein, und es könnte leicht aus einem Verteidigungskrieg ein Eroberungsfeldzug werden.

„So geht es nicht weiter!", war das Motto fast aller Kritiker, die sich mit dem Berliner Tonkünstlerfest beschäftigten, und wenn wir hier einen Ausschnitt aus den wesentlichsten Urteilen über die Ereignisse zusammentragen, so geschieht das nicht, um eine bestimmte Front zu sammeln, sondern die großzügige Auswahl der Namen und der Zeitungen ist ein Beweis dafür, daß es sich hier gar nicht mal um weittragende kulturpolitische Aktionen handelt, sondern daß wir eine Reihe der musikalischen Fachleute in der Journalistik zu Worte kommen lassen, die nach ihren erhärteten Kenntnissen oder ihrer entwicklungsmäßigen Struktur wohl zur jungen Generation im weitesten Sinne gehören, aber über den Verdacht der Unreife erhaben sind.

Herbert Gerigk, dem man im allgemeinen kein Rebellentum nachsagen kann, sondern der sich immer um eine organische Linie bemüht hat, muß einen zwingenden Grund gehabt haben, wenn er in seinem „Musikfest ohne Notwendigkeit" überschriebenen Artikel im „Münchener" V.-B. energisch zur Entscheidung drängt: „In Berlin bestätigte sich nun von neuem, daß der ADMV. an den brennenden Fragen unserer Zeit verständnislos vorbeigeht, daß er jegliche Beziehung zur Jugend verloren hat und sich als Hüter einer Überlieferung fühlt, die längst im Gange der Entwicklung von einem neuen Geist abgelöst wird."

Verschiedene stichhaltige Einwände gegen die Gültigkeit des Tonkünstlerfestes bringt Hermann Killer im „Wissenschaftlichen Pressedienst" vor: „Hatte man nach dem nicht gerade ermutigenden Ergebnis von Hamburg

schon starke Bedenken hinsichtlich der Richtigkeit des vom ADMV. eingeschlagenen Weges, so beweisen die ersten beiden Konzerte erneut die Unfruchtbarkeit von Musikfesten dieser Art. Abgesehen davon, daß mancherlei ungünstige Umstände vorhanden waren, so z. B. der Zeitpunkt des Festes zu Anfang des Musikwinters, so bleibt der Eindruck einer Verlegenheitslösung und eines Verkennens der dringendsten musikpolitischen Aufgaben. Komponisten, deren Schaffen längst bekannt ist, werden erneut ‚zur Diskussion gestellt', fast die ganze junge Generation fehlt, und was wirklich von jüngeren Musikern vorhanden war, erwies sich bisher zum Teil als in Epigonentum und Eklektizismus befangen. Es sträubt sich das einfachste Empfinden gegen den Gedanken, daß die auf dem Berliner Tonkünstlerfest bisher gebotenen Werke die Auslese des Besten sein sollen. Wir glauben vielmehr, daß das musikalisch schöpferische Deutschland zum guten Teil außerhalb des ADMV. steht, der durch dieses Tonkünstlerfest wieder zeigt, daß er die Führung in unserem Musikleben und die notwendige Verbindung zum Volke verloren hat. Der ADMV. braucht dringend eine Blutauffrischung, um auf der uns heute selbstverständlichen kulturpolitischen Linie die Aufgaben lösen zu können, die er sich selbst für das musikalische Schaffen im Sinne einer ‚fortschreitenden Entwicklung' gestellt hat."

In ähnlicher Richtung bewegen sich die Gedanken des Unterzeichneten in der „Westf. Landeszeitung Rote Erde" und der „Bayrischen Ostmark": „Und selbst zugegeben, es wäre so, wie man uns weismachen will, was hat es dann aber für einen Zweck, nach Splittern einer Vergangenheit zu suchen, wo ihre Diamanten selbst noch Leuchtkraft genug besitzen? Der Grund des betrüblichen Versagens ist ganz einfach der, daß man die berufenen Vertreter der zeitgenössischen Musik nicht gefunden hat, und daß man aus mangelndem Verständnis für das Wollen der jungen Generation als Ersatz sich oft mit unterkleinmeisterlichen Epigonen abgeklungener Ausdrucksformen oder mit der eklektistischen Dekadenz jüngerer Jahrgänge begnügte. Soll das Ziel des ADMV., eine gesunde, organische Entwicklung zeitgenössischen Musikschaffens aktiv zu fördern, verwirklicht werden, so bedarf es der Zufuhr frischen, unverbrauchten Blutes bei den Instanzen, denen Wohl und Wehe der Auslese übertragen ist. So jedenfalls geht es nicht weiter, und wenn man sich zu keiner anderen, wesentlichen Stellungnahme zu den Forderungen des wirklichen Nachwuchses verstehen kann, so habe man wenigstens den Mut, vorläufig gar keine offiziellen, groß angelegten Musikfeste zu veranstalten, sondern überlasse es der Initiative der einzelnen Kulturlandschaften, ihre Sprößlinge unbeirrt von repräsentativem Geltungsbedürfnis zur Reife

zu bringen. Fraglos liegt ein überwiegender Teil der Schwierigkeit der fruchtbaren Planung eines zukunftsweisenden Musikfestes in der Spannung, in der die Generationen im Augenblick noch verstrickt sind. Aber dieser Umstand ist noch kein Freibrief dafür, Musikfeste zum Tummelplatz für Eremiten werden zu lassen, die den Aufbruch ihrer Umwelt verschlafen haben."

Die Argumente, daß doch relativ viel „junge Komponisten" vertreten gewesen wären, beleuchtet Richard Litterscheid auf ihre wirkliche Existenz hin in der „Deutschen Bühnenkorrespondenz":

„Dadurch, daß er nur rein äußerlich jüngere Tonsetzer herangezogen hat, hat er durchaus noch nicht seinen vornehmsten Aufgaben und Pflichten Genüge getan, da diese Jungen schon mit einem Vollbart auf die Welt gekommen scheinen, sich der Vergangenheit verschrieben und musikalisch in nichts ihren Zusammenhang mit der Wende unserer Seinshaltung bekundet haben. Der Musikausschuß des Vereins hat es gewagt, nach jahrelanger wiederholter Beschränkung der ausgewählten Werke auf fast durchweg unwesentliche Schöpfungen noch einmal diese Verbindung mit der Gegenwart summarisch zu verhindern. Er hat nicht so viel Verantwortungsgefühl gegenüber der deutschen Kultur gezeigt, um bei dem offenbaren Mangel an ihm vorgelegter guter Musik das Fest einfach abzublasen. Das wäre wenigstens eine Tat gewesen!

Da es hier um das Ansehen der deutschen Musik geht, ist die Schärfe unserer Kritik nicht nur voll und ganz gerechtfertigt, sondern unumgänglich. Sie soll aber zugleich ein Aufruf sein, über eine geeignetere Pflege zeitgenössischer Musik, d. h. gegenwartsverbundener und zukunftsträchtiger Musik, nachzudenken und einen Weg zu finden, auf repräsentativen Musikfesten nur noch das wirklich Wertvolle herauszustellen und somit die verkalkten Musikfeste des ADMV. abzulösen."

K. H. Ruppel kleidet sein Veto gegen Berlin im „Hamburger Fremdenblatt" vorerst noch in eine rücksichtslose Frage: „Auch wenn die Satzungsbestimmung, daß ‚Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung' zu den Hauptaufgaben des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gehören sollte, sich noch nicht im Gründungsstatut des ADMV. fand, sondern erst durch den aufrüttelnden Einfluß des jungen Richard Strauß Eingang gefunden hat, so wäre doch zu fragen, ob diese seinerzeit mit soviel Freude und Begeisterung begrüßte ‚neue' Bestimmung beim 66. Tonkünstlerfest, das augenblicklich in Berlin ohne Anteilnahme einer breiteren Öffentlichkeit vor sich geht, überhaupt noch berücksichtigt worden ist" und findet dann, wie fast alle Referenten, nur ganz wenige, auf die sich die These des ADMV. anwenden läßt.

Otto Steinhagen sieht ebenfalls klar und ungehässig ein Defizit im Schöpferischen: „Wir müssen uns zunächst damit abfinden, daß unter den neunzehn Werken, die der Allgemeine Deutsche Musikverein im Berliner Tonkünstlerfest herausstellte, nur vier oder fünf Treffer waren. Das ist allerdings ein Defizit im Schöpferischen, und trotzdem nur ein Tiefstand, der überwunden werden wird; denn man kann nicht daran zweifeln, daß die deutsche Musik ihren Platz in der Welt behaupten

wird. Das Epigonentum, das zur Zeit sehr vordringlich ist, hat es zu allen Zeiten gegeben und nicht selten das Aufkommen originalen Schaffens erschwert. Dazu kommt als zweite Entwicklungshemmung, daß man das krankhaft Psychologisierende und sensationell Experimentierende noch immer nicht völlig überwunden hat. Wohl wendet man sich bewußt von ihm ab, aber dieses Verneinen allein gewährleistet noch keine künstlerischen Werte, stärkt sogar das Selbstbewußtsein des Epigonentums über alles Maß hinaus. Auch in der Musik ist es zur Zeit nur ein kleines Häuflein, auf das wir unsere Hoffnung setzen, das die feinfühligste und besinnlichste der Künste wieder zur Gesundung und zu einer zeitgemäßen Originalität zurückführen wird. Es wäre seltsam, wenn in einer Zeit, die sich der Kunst aufs höchste verbunden und verpflichtet fühlt, die unter großen Opfern die gewaltigsten Anstrengungen macht, Volk und Kunst zu einer selbstverständlichen Einheit zusammenzuschließen, ausgerechnet die schöpferischen Musikkräfte versagen sollten." (Berliner Börsenzeitung.)

Heinrich Strobel sieht inmitten der heutigen Zeit im Musikfest des ADMV. eine Reaktion: „Das Berliner Tonkünstlerfest sollte ein Fest der Jugend sein. Wir haben bereits zu Beginn darauf hingewiesen, daß der Begriff ‚Jugend' sehr weit gefaßt war. Wir müssen am Schluß feststellen, daß von jugendlich vorwärtsstürmendem Geist wenig zu bemerken war. Die Skepsis, die vorher schon allenthalben gegenüber dem Berliner Programm geäußert wurde, hat sich leider als berechtigt erwiesen. In einer Zeit, wo alles in Bewegung, in Umbildung, in Neuformung begriffen ist, richtete der Allgemeine Deutsche Musikverein den Blick nach rückwärts" (Berliner Tageblatt) — und Walter Abendroth vermißt im „Berliner Lokal-Anzeiger" ebenfalls die wirklich Jungen und stellt fest, daß man daher „keine Überraschungen" erlebte hinsichtlich eines „irgendwo hervorbrechenden jungen schöpferischen Willens", sondern daß sich alles „in überwiegend altgewohnten Gleisen bewegte". Ewens fordert in der Sängerbundeszeitung „billigerweise eine Musik, die sich nicht in den ausgetretenen Bahnen einer längst überholten Vergangenheit bewegt".

Wir könnten diese Reihe noch durch viele bekannte Autoritäten stützen, aber wir wollten absichtlich bei dieser Heerschau nicht die Tiefe und Einheit einer Front, sondern die Breite. Den bestimmt einsetzenden geharnischten Erwiderungen auf unsere Übersicht und die Berufenheit der Zitierten, die wahrscheinlich als Bilderstürmer und Futuristen hingestellt werden, nimmt die Tatsache von vornherein jede Wirkung, daß alle den Dortmunder Weckauf, den man wirklich nicht als revolutionäre Kraft werten kann, als eine leistungsgemäß positive Erscheinung anerkannt haben, der sowohl die Repräsentativen als die vermeintlich Jungen an Können und Eigenwuchs weit überragt.

Denn unfruchtbar war auf der ganzen Linie beides: die dürftige Leistung und das dekadente Epigonentum. Daß die musikalischen Energien der Gegenwart nicht im Tonkünstlerfest zusammengeflossen sind, wird die Zeit beweisen, und sie ist, das zeigt die beginnende Sammlung der Tätigen, nicht mehr fern.

„Werkwahl aus Verlegenheit" beim ADMV.?

Von Richard Litterscheid - Essen/Ruhr

Kaum eines der letzten deutschen Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ging vorüber, ohne daß nicht nachdrücklich die Frage danach, ob die Werkauswahl nicht mindestens zu einseitig getroffen wäre, aufgeworfen wurde. Es war nach den Konzerterfahrungen, die Jahr für Jahr im ganzen Reich zu sammeln waren, einfach unglaubwürdig, daß der jeweilige Querschnitt, den der ADMV. auf seinen Festen zur Förderung einer vor allem zukunftsträchtigen Musik der Öffentlichkeit vorstellte, der wirklichen Lage des gegenwärtigen deutschen Musikschaffens entsprach. Von Mal zu Mal äußerte sich in der Werkwahl ein ängstliches Zurückweichen vor jeglicher Musik, die ungewohnt klingt und in der Entscheidendes für unsere gesamte Musikentwicklung vor sich geht. Dafür haftete der Prüfungsausschuß des ADMV. vorzüglich nur den ersten Arbeiten jener jungen Talente, die die Vergangenheit, in erster Linie die Romantik, eifrig nachahmten, ohne den Versuch zu machen, Eigenes hineinzutragen — oder er hielt sich an jene zweit- und drittrangigen älteren Komponisten, die niemals Probleme gestellt hatten und über die die Zeit längst zu Recht hinwegging und deren Werke überwiegend nur als ein freundlicher Beweis ihres starken Musikantentums anzusehen waren.

Bei dem Tonkünstlerfest in Wiesbaden 1934 aber schien es so, als wenn die fast planmäßig betriebene „Werkwahl aus Verlegenheit" zu einer Inflation des Münchener Kreises werden sollte, dem ja die führenden Mitglieder des ADMV. Siegmund von Hausegger und Joseph Haas besonders nahestanden. Unter den 23 Komponisten, von denen bei dieser Gelegenheit Werke zu Gehör gebracht wurden, gehörten (Richard Trunck eingerechnet) nicht weniger als neun diesem Münchener Kreis an. Unter ihnen zählten Georg Emmerz, Hans Gebhard, Karl Höller, Otto Jochum, Hans Lang und Heinz Schubert zu der Komponistenklasse von Joseph Haas, Karl Marx zur Klasse von Siegmund von Hausegger. Nur noch acht junge, anderen Komponistenklassen entstammende Komponisten kamen zu Wort. Das offenbarte eine Einseitigkeit der Werkauswahl, die schon darum nicht unkritisiert bleiben konnte, weil der ADMV. selbst in früheren Jahren hier und da einmal ein weit stärkeres Talent gefördert hatte, als die meisten der wesentlich epigonal erzogenen Haas-Schüler darstellten. Damals wurde von den verschiedensten Seiten die Frage aufgeworfen, warum denn auch Werke soundsovieler anderer junger Komponisten, die wirklich die Zukunft zu erobern suchten und die den Epigonen mit Vollbärten (wirklichen oder sinnbildlichen) von vornherein nicht nur die Jugend, sondern die schöpferische Kraft vorauszuhaben schienen, Eingang in die Tonkünstlerfeste der letzten Jahre gefunden hätten. Lag es nun am System, nach dem die Werke nicht in die Hände des Prüfungsausschusses gelangten? Oder lag es an der altväterlichen, braven Haltung des Ausschusses selbst? War es ganz einfach Mangel an Bemühung, war es Verlegenheit oder gar Indolenz? —

Das Hamburger Internationale Musikfest 1935 und sein Berliner Ergänzungsfest zeigten nun einmal die ganz und gar gegenteilige Lage — wohl weil man nicht wieder aus Verlegenheit die bestens bekannten Haas-Schüler und überhaupt Persönlichkeiten des Münchener Kreises heranziehen konnte. Hier wählte man nicht die junge deutsche repräsentative Musik, sondern man betrieb eine Art musikalischer Ahnenehrung. Mit dem Unterschied, daß dann eine Bevorzugung des Münchener Kreises doch immer noch einträglicher gewesen wäre, weil junge angehende Komponisten immerhin Gelegenheit gehabt hätten, sich wenigstens einmal zu hören und daran zu lernen — obgleich das nun gerade nicht der eigentliche Sinn der Tonkünstlerfeste des ADMV. gewesen wäre. Immerhin sei zur Erklärung der hier bezeichneten „Werkwahl aus Verlegenheit" darauf hinzuweisen, daß namhaftere Komponisten, die Reifstes beizutragen gehabt hätten, auf eine Einsendung ihrer neuen Werke beim Prüfungsausschuß verzichteten, weil ihnen eine Ablehnung nach der bisher bekundeten Haltung dieses Ausschusses und nach schon gemachten Erfahrungen von vornherein als sicher schien. Es fehlte aber außerdem nicht an kritischen Stimmen, die alle diese Fehler einer Vereinsführung genügend benannten. Das Betrübliche war nur, daß der ADMV. diese Stimmen nicht nur überhörte, sondern sie noch mit verstärkter Einhaltung des alten Kurses beantwortete. Das aber richtete seine Arbeit von selbst!

Von Rauschebärten, vom ADMV. und von deutscher Musikpolitik

Von Herbert Gerigk - Berlin

Heinz Steguweit hat ein prächtiges Wort geprägt: „Es gibt Leute, die das, was sie vierzig Jahre lang falsch gemacht haben, ihre Erfahrung nennen." Er hat sicher nicht an die Wortführer des ADMV. gedacht, denn so lange sind sie ja auch noch nicht dabei. Aber es ist immerhin belustigend, wie sich ältere Herren, die bisher keinerlei klare Linie in ihrer Musikpolitik verrieten, plötzlich als eine Art Gralshüter der deutschen Kunst fühlen. Niemand hat sie in diese Rolle berufen, sie sind einfach in selbst erteiltem Auftrag da.

Die recht massiven, aber durchaus begründeten Angriffe gegen den ADMV. in seiner derzeitigen Gestalt haben bei den Betroffenen und denen, die sich mitgetroffen fühlen, Unwillen erregt. Sie empfehlen allerdings als Abwehrmaßnahme, „sich gleich Odysseus die Ohren mit Wachs zu verstopfen". Der Vorwurf der „angeblich fehlenden weltanschaulichen Haltung" kann von solchen Leuten nicht verstanden werden, die erst von einer Parteidienststelle darauf aufmerksam gemacht werden müssen, daß Aufsätze von Juden und Judengenossen in einer „Allgemeinen Musikzeitung" heute keinen Platz mehr haben dürfen. Die jüdischen Inserate sind gerade eben erst abgebremst worden. Die Maske des Biedermannes steht einer solchen Stelle schlecht an, zumal wenn man die unbequemen Kritiker als Grünschnäbel ohne Erfahrung (siehe oben!) abtun will.

Unsere Achtung vor dem Alter hört auf, wenn es uns in Ermangelung anderer Argumente aus unserer Jugend einen Vorwurf konstruieren will. Der ADMV. und viele seiner Vorstandsmitglieder haben die Musikbolschewisten und die Musikjuden nicht nur stets ausführlich in den Festprogrammen berücksichtigt, sondern sich auch — wie peinlich! — mit ihnen gemeinsam photographieren lassen. Man hat wohl nachträglich geltend gemacht, daß die Aufnahme atonaler Werke in die Programme nur deshalb erfolgt sei, um sie ad absurdum zu führen. Aber hätte dafür nicht ein einmaliges Experiment genügt?! Und wie steht man denn zu den nicht atonalen jüdischen Werken? Nein, man hofft auf das kurze Gedächtnis der Welt und folgt der Konjunktur heute wie damals. Hat nicht eine Reihe heute noch Mitverantwortlicher seinerzeit des Juden Ernst Tochs Oper „Der Fächer" als Festoper angenommen, bevor überhaupt eine Partiturseite geschrieben war? Sollen wir dem Gedächtnis noch weiter nachhelfen?

Wir bestreiten den Schrittmachern des Verfalls das Recht zur Überlegenheitsgeste gegenüber unserer aufbauenden Kritik. Weshalb vermochten denn die „starken Männer" den Niedergang nicht aufzuhalten. Die heute noch Jungen waren es aber, die schon vor 5 und mehr Jahren die Dinge beim rechten Namen nannten und dabei keine Rücksicht auf ihr eigenes Wohlergehen nahmen, die damals ebenso wenig wie heute Verständnis bei den „Alten" fanden. Wir nehmen jetzt für uns das Recht auf die Führung in Anspruch. Jene haben zwei Jahrzehnte und länger alle Gelegenheit gehabt (und Mittel dazu), um die Richtigkeit ihrer Thesen und ihrer Musikanschauung in der praktischen Arbeit unter Beweis zu stellen. Das Ergebnis war nicht Aufbau, sondern Verfall. Wenn immer wiederholt wird, daß kaum eine musikalische Begabung der letzten Jahrzehnte ihren Weg ohne den ADMV. gemacht hätte, so halten wir dem entgegen, daß Max Reger bereits zu Anfang dieses Jahrhunderts von der Cliquenwirtschaft im ADMV. schreibt. Der Nachweis der Fehler im einzelnen müßte ein Abriß der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts werden. Die Angriffe richten sich dagegen, daß im Grunde nur dasselbe weitergemacht wird, das in der zurückliegenden Zeit auch schon abgelehnt wurde. Die alten Herren sind unter sich geblieben und haben dabei den Anschluß an die Zeit verpaßt. Daher befindet sich der ADMV. in einer Vertrauenskrise, weil ein großer Teil der Jungen den Eindruck hat, daß es nicht unbedingt nach sachlichen Gesichtspunkten geht bei der Zusammenstellung der Festprogramme.

Die Schaffenskrise (gibt es das wirklich?) steht zunächst nicht zur Debatte. Sollten tatsächlich einmal gar keine neuen Werke vorliegen, dann muß man ehrlich erklären, daß zur Durchführung eines Tonkünstlerfestes kein Anlaß besteht und daß ein Jahr eben ausfällt. Das wirkt besser als der Gewohnheit gewordene Krampf.

Verwunderlich ist ferner der Umstand, daß beim ADMV. ein Verleger einen wichtigen Platz einnimmt, der damit ohne weiteres in den Geruch geraten muß, seine Verlagsproduktion auf gute Art an den Mann zu bringen. Wenn wir auch nicht daran denken, dem Kölner Verleger Dr. Tischer so etwas zu unterstellen, so hätten wir es es doch für eine selbstverständliche Frage des Taktes gehalten, daß er in diesem Zusammenhang von selbst mehr in den Hintergrund tritt. In einem Aufsatz in seiner Haus-

zeitschrift entwickelt er Auffassungen, die nicht unwidersprochen bleiben dürfen. Der ADMV. wurde vor der Machtübernahme von den Wortführern der heutigen Kritik bereits aus denselben Gründen abgelehnt. Tischer wirft sich darin zum Verteidiger Langbehns, des Rembrandt-Deutschen auf, für den wir wahrlich nichts übrig haben. Mit Gläubigkeit und Jenseitsaspekten hat das rein gar nichts zu tun, sondern Tendenzen wie die von Langbehn vertretenen würden wir heute als politischen Katholizismus bezeichnen. Der Meisterdreh erfolgt jedoch im Hinblick auf die Beanstandung lateinischer Texte bei Kirchenmusiken lebender Musiker. Es sei deshalb noch einmal in aller Deutlichkeit wiederholt: wenn das Mittelalter überwunden ist, dann muß auch seine Sprache fallen! Müssen das traurige Kerle sein, denen ihre Muttersprache nicht gut genug dafür ist, um zu ihrem Gott zu sprechen! Es ist eben höchste Zeit, daß dieser längst fällige Zopf abgeschnitten wird. Die Meisterwerke von Bach bis Bruckner stehen gar nicht zur Diskussion. Hier handelt es sich um den Protestanten Heinrich Spitta und um alle anderen in unserer Zeit Schaffenden. Wir sind der Meinung, daß der Tag schon sehr nahe ist, an dem es ein Makel sein wird, eine tote Sprache höher zu achten als die eigene.

Bei der Beurteilung der Tätigkeit des ADMV. geht es nicht um größere oder kleinere Erfolge, um eine Niete mehr oder weniger, sondern um die Gesinnung, auf deren Grundlage hier gearbeitet wird. Wer sich auf dem Gebiet der Kunst auf Entdeckungsfahrt begibt, der muß von vornherein Versager einbeziehen. Auch aus Fehlern kann man Anregungen erhalten, und am allerwichtigsten ist es für den Komponistennachwuchs, daß er seine Erzeugnisse einmal selbst hört und darüber in fruchtbaren Meinungsaustausch mit Fachgenossen treten kann. Der Kurs des ADMV. ist grundsätzlich falsch. Die Lösung kann nur im Zerschlagen des Vereins bestehen (was seiner Vergangenheit wegen bedauerlich wäre) oder in einer völligen Neugestaltung. Das beste Wollen wird daran nichts mehr ändern, da die entsprechenden Taten kaum noch folgen werden.

Zeitgenössische Komponistenprofile

Ernst Pepping

Unter den jungen Komponisten, die mit der Zurückeroberung der Polyphonie für die heutige Tonkunst Ernst machen und die in diesem Streben bei klarer Erkenntnis der für sie wichtigen Gegebenheiten an die Formen der Vorklassik anknüpfen, ist Ernst Pepping (geb. 1902) an erster Stelle mitzunennen. Er wurde als Schöpfer kirchlicher Vokalwerke weithin bekannt, doch ist es ein leider allzu sehr verbreiteter Irrtum zu glauben, das Schaffen dieses Tonsetzers beschränke sich ausschließlich auf die Komposition geistlicher Chorwerke. Allerdings hat sich Pepping diesem Gebiet außerordentlich stark gewidmet. Seine kompositorische Laufbahn begann aber immerhin mit reinen Instrumentalwerken. Unter diesen ist in erster Linie die Reihe der Kammerkonzerte zu nennen. Schon in ihnen zeigt sich Pepping als eine Persönlichkeit,

deren musikalisches Denken in konsequenter Form von den Gesetzen des Kontrapunkts ausgeht. Was hier begonnen wurde, fand in allen späteren Arbeiten des Tonsetzers eine zielstrebige Weiterführung. In einer sich alles Epigonentums und aller modischen Zeitströmungen enthaltenden Weise trachtet Pepping danach, auf der von ihm als tragkräftig und zukunftweisend erkannten Grundlage der Linearität sein Werk aufzubauen. Seine eigenwilligen und selbständigen Kompositionen lassen, ohne als Stilkopie zu wirken, die Vorbilder Bach, Senfl oder Josquin erkennen. In seinen Vokalkompositionen, die außer den „Sprüchen und Liedern" ausnahmslos der Kirchenmusik angehören, setzt sich Pepping umfassend mit dem Choralgut der protestantischen Kirche auseinander, das er in zahlreichen Bearbeitungen auswertete. So schuf er in seinem „Choralbuch" dreißig Motetten, in denen in letzter Verwirklichung der Linearität jede einzelne Stimme in Kanonform an der Choralmelodie beteiligt wird. Bestärkt durch melodischen Einfalls- und Kombinationsreichtum erzielt Pepping hier eine außergewöhnliche Einheit von Wort und Ton, ohne sich dabei ins Experiment zu verlieren; und ohne zu konstruieren setzt er seinen künstlerischen Ehrgeiz durch, die vielen ungesehen im Choral liegenden kontrapunktischen Möglichkeiten sichtbar zu machen. Das geschieht abseits jeder künstelnden Eitelkeit in aufopferungsvollem Dienst an der auszuschöpfenden Choralmelodie. Gerade in diesem Punkt verfügt Pepping über eine künstlerische Haltung, die ihn würdig macht, an denjenigen Punkten der vorklassischen Musik anzuknüpfen, die für unsere heutige Tonkunst von größter Wichtigkeit sind. Was Pepping bei seiner disziplinvoll ausgerichteten Schaffensweise erreicht, ist in erster Linie eine reich hinströmende Bewegung aller am melodischen Geschehen gleichwertig beteiligten Stimmen. Hierin verwirklicht sich ein Kompositionsprinzip, das für die heutige Musik um so wichtiger ist, je mehr wir uns solchen Werken gegenübersehen, die in den Erinnerungen an das 19. Jahrhundert und daher in sich selbst ersticken. — Um das Bild Peppings als Komponistenpersönlichkeit zu vervollständigen, muß noch gesagt werden, daß er mit seiner „Sonatine für Klavier" und mit seinen „Variationen über ein altes Volkslied" sowie mit einer „Suite für zwei Violinen" zur Bereicherung der Hausmusik beitrug. Seine letzten Werke weisen eine immer deutlicher werdende Vereinfachung der Satzstruktur auf. Seinem „90. Psalm für sechsstimmigen Chor", der im vorigen Jahre vollendet wurde, legte Pepping keine Choralmelodie zugrunde. Er erreichte in der Polyphonie dieses Werkes und bei der Ausdeutung des vertonten Textes einen eigenschöpferischen Stil, der für die gegenwärtige Musik allgemein bedeutend ist.

Udo Agena.

Herbert Brust

Wir müssen uns freimachen von der Auffassung, daß die über den Tag hinausreichenden Begabungen in den Stätten des Musikbetriebes reifen. Die Abseitigen, die Sonderlinge, die aus ihrer Kunst kein Geschäft machen, sondern die unermüdlich mit sich ringen, diese Naturen werden vielleicht für unsere Zeit später einmal mehr bedeuten, als man nach Lage der Dinge im Augenblick annehmen kann.

In dem Fischerdorf Neukuhren an der Samlandküste führt der Komponist Herbert B r u s t (geboren 1900 in Königsberg) ein Leben nach seiner Art. Er ist eine hoffmaneske Natur, die stets nur das tut, das ihrer Entwicklung dienlich erscheint. Billig zu erringende materielle Erfolge können Brust überhaupt nicht berühren, er bleibt seiner Linie treu. Er folgt einem inneren Zwang, über den er sich selbst kaum Rechenschaft ablegen können wird. Man fragt sich, wie ein Mensch mit Frau und Kindern mit einer so unbeirrbaren Einstellung das Lebensnotwendige zusammenbekommt. Aber im richtigen Augenblick entsinnen sich die Rundfunksender seiner, und hier und da wird auch wohl einmal ein Werk aufgeführt, so daß sich bisher immer alles richtig gefügt hat.

Von seinem Werdegang ist eigentlich nur zu erzählen, daß er von 1919 bis 1923 in Berlin bei Walter Fischer Orgel studierte und daß er noch mehr von Friedr. E. Koch, seinem Kompositionslehrer, beeinflußt wurde. Die Wirren der damaligen Zeit spiegeln sich in seinem Schaffen, das in jenen Jahren in auffälligem Gegensatz zu der künstlerischen Haltung des Lehrers Koch stand. Aber Brust verlor sich nie in jene Abstraktion, die Auflösung bedeutet. Seine Tonsprache übersteigerte damals die Anwendung der Dissonanz als Ausdrucksmittel auf Kosten des Wohlklangs.

Man wird unter den Musikern nicht viele finden, die so ganz ihrer heimatlichen Scholle verhaftet sind wie Brust. Seine Arbeit besteht im Grunde stets darin, den Atem und den Rhythmus der eigenartig-vielfältigen ostpreußischen Landschaft und den Geist ihrer Menschen in Musik einzufangen. Häufig kommt das schon in den Titeln der Werke zum Ausdruck. Das Chorwerk „Von der Nehrung", die Kantate „Elche", die Nehrungsgesänge für Bariton und Klavier, das Oratorium „Der Gottlobesang aus Masuren" mögen als einige Beispiele gelten.

Die Orchestervariationen (Werk 20), drei Stimmungsbilder, sind zweifellos — wie die meisten unbetitelten Kompositionen — der Niederschlag von Stimmungen der Landschaft, der in diesem Falle der einzigartigen kurischen Nehrung. Der bodenständige Charakter dieser Kunst schaltet von vornherein den Gedanken aus, daß Brust sich hier mit jener französischen l'art pour l'art-Richtung auseinandersetze, die in falscher Anwendung die Kluft zwischen Kunst und Volk bei uns noch erheblich vergrößert hat. Man wird sich meist erst in die Schreibweise Brusts hineinfühlen müssen, aber da es sich um eine Musik handelt, die aus dem Volk selbst geschöpft wurde, muß sich da auch für Menschen gleichen Blutes ein Weg des Verstehens zeigen. Am stolzesten ist Brust selbst nicht etwa auf seine großen Chor- oder Orchesterwerke, sondern auf sein Ostpreußenlied (Land der dunklen Wälder), das allerdings auch bereits zum Besitz der Ostpreußen geworden ist. Hier wird seine starke Melodiebegabung offenbar, die ungekünstelt und vor allem ohne historisierenden Einschlag gestaltet.

In dem Gesamtschaffen, das über 40 Werkzahlen aufweist, wird man nicht mit allem ohne weiteres etwas anzufangen wissen. Dennoch wird vieles darunter zu den gewichtigen Musikschöpfungen unserer Zeit gerechnet werden müssen. Die deutschen Dirigenten, die Chöre und nicht zuletzt die Sänger haben die Pflicht, sich um den in der Stille schaffenden Ostpreußen zu kümmern. Wir werden jedenfalls nach unseren

Kräften auf ihn achten, da wir in ihm eine der Hoffnungen unserer Musik sehen, ja, zum Teil sicher schon — eine verantwortungsschwere Feststellung — eine Erfüllung!

Herbert Gerigk.

Ludwig Weber

Abseits von der Heerstraße der zahlreichen Komponisten, die in den ausgebauten und ausgetretenen Pfaden der Romantik wandeln, und jener wenigen Jungen, die nach musikalischem Neuland Ausschau halten, vollzieht sich das Musikschaffen des heute in Mülheim lebenden Ludwig Weber. Er gehört zu den wenigen schöpferischen Persönlichkeiten, die wie Hans Pfitzner, nicht aus einer Überfülle von Einfällen zügellos darauflozkomponieren, sondern die über eine jede Note mit sich selbst rechten, ehe sie sie zu Papier bringen. Komponieren bedeutet für Weber nicht allein nicht die Auslösung eines leidenschaftlichen Schaffensdranges; er sieht es als Aufgabe und Verpflichtung, er erkennt nur die Notwendigkeit des Komponierens an, wenn sein Ergebnis sinnvoll dem Kulturleben einzuordnen ist. Er hat die kultischen Möglichkeiten der Musikübung auf eine neue Art begriffen und sucht sie durch sein äußerst diszipliniertes Schaffen neu auszulösen. Die einzigartige Musikform der „Chorgemeinschaft", die er seit 1931 zuerst in Anlehnung an kultisch-kirchliches Musikgut, später in freier schöpferischer Entfaltung ausgebildet hat, ist die letzte und bemerkenswerte und zweifellos auch für das gesamte deutsche Musikleben ertragreichste Etappe in seiner künstlerischen Ausreifung geworden. Die sinnvolle musikalische Feier, eine geradezu kultische Verbindung von Musikern und mittuenden Hörern, also eine wirkliche, musikalische (singende) Gemeinschaft ist hier künstlerisch durchgebildete Tat geworden und in vielen Fällen schon von einstigen musikalischen Führerpersönlichkeiten erfolgreich erprobt worden. An diesen Werken wird man auf die Dauer nicht vorübergehen können, zumal ihrer formalen Ausbildung noch lebendigste Möglichkeiten offen stehen. Auch die Reihe der sonstigen Werke Ludwig Webers — eine groß angelegte Sinfonie h-moll (1914), eine kontrapunktisch und variationentechnisch reiche Streichermusik für solistische oder chorische Besetzung (1921), Frauenchöre mit Streichern (1921), Musik nach Volksliedern mit und ohne Instumenten (1922), Hymnen zum gemeinschaftlichen Singen und Spielen (seit 1924), das allerorten aufgeführte Christgeburtspiel (1924), Tonsätze für Klavier (1929) — erweist eine voll ausgereifte Satzkunst, die zwischen ausgewogener Stimmführung und klanglicher Bindung (ohne klangreizliche Fülltöne) einen modernen Ausgleich herstellt. Es sind das ausnahmslos gemeisterte Schöpfungen mit starkem inneren Gehalt von wegweisender Klarheit des Aufbaues und von bedeutsamen Eigenwerten einer Tonsprache, die nicht epigonal die romantische Tradition wiederholt, sondern die mit neuen Klang- und Formmitteln in etwa an die Tonsprache Bachs und der vorbachschen Zeit anknüpft. So ist Ludwig Weber in unserem Musikleben eine fest umrissene Erscheinung geworden, die mit ihren wenigen erlesenen Zeugnissen bedeutenden Schöpfertums die schwächeren Nachbeter einer großen romantischen Zeit überholt und überflüssig gemacht hat.

Richard Litterscheid.

Eberhard Ludwig Wittmer

Zu den jüngsten Komponisten des alemannischen Kulturkreises zählt der am 20. April 1905 zu Freiburg i. B. geborene Eberhard Ludwig Wittmer. Schon auf den Schulbänken trieb ihn sein heißes Sehnen zur Musik, die ihm als väterliches Erbe im Blute schwingt. Sein Naturell und seine Musik sind wesentlich beeinflußt vom Charakter der alemannischen Landschaft. Der feierlich bewegte Rhythmus der Rheinebene mit ihrer zarten Lyrik und gelassenen Heiterkeit, aber auch die Polyphonie der schwingenden Bergketten des Schwarzwaldes bestimmen die Physiognomie seiner Kammermusik und seiner Lieder. Unter dem Druck einer überreichen Empfindungswelt schrieb der junge begabte Autodidakt seine ersten Kompositionen, die er heute zwar nicht mehr anerkennt. Die Fülle melodischer Einfälle von großer Empfindungsstärke, nicht selten von fast bizarrer Kantigkeit und Herbheit, ließ zunächst einen zwingenden Formwillen vermissen, bis Wittmer durch Julius Weismann eine streng formale und handwerkliche Schulung erhielt. Unter der starken leitenden Hand dieses Meisters entwickelten sich die schöpferischen Kräfte Wittmers, um sich mehr und mehr einer strengen Gesetzmäßigkeit unterzuordnen. Seine Motivik gewinnt an Profil und Konzentration. So entstehen dann seine Lieder mit Klavier-, mit Streichquartett- und mit Orchesterbegleitung, auch vielstimmige Chöre mit ausgeglichener Klangwirkung. Seine Instrumentalmusik hat reiches rhythmisches Leben, zuweilen spröd und herb in der Stimmführung, dann aber wieder unterbrochen von gemütstiefen Episoden, die so recht den Charakter des Alemannen verraten. Ich denke hier im besonderen an die Streichmusik 1934. Gute instrumentale Instinkte offenbart auch die Suite für Soloviolinе und Orchester. Eine tragisch düstere Romanze für Männerchor und Bläser ist die „Kantate vom Husaren und dem Tod". Das ist ein Stück echter Volksromantik von unmittelbarer Wirkung. Ob diese Kantate eine Stufe der inneren Weiterentwicklung bedeutet, das müssen erst spätere Werke zeigen. Ein Konzert für Horn und Orchester geht seiner Vollendung entgegen. Wittmers Instrumentalsprache ist prägnant und ohne Klangschwelgerei. Der Entwicklungsgang dieses jungen Komponisten mag manchmal etwas sprunghaft erscheinen, aber er ergibt zwangsläufig doch eine schöpferische Tat, die Anerkennung verdient. Jedenfalls ist Wittmers Musik echt und natürlich. Der Weg zu neuen Möglichkeiten steht ihr offen. Der Fleiß Wittmers und seine Begabung zusammen mit seiner volkhaften Gesinnung werden ihn langsam zu dem reifen lassen, was wir in Zukunft von ihm erwarten. Rudolf Sonner.

Erich Sehlbach

Der Essener Erich Sehlbach (geb. 1898) hat sich gerade dadurch einen bedeutsamen Platz in der Front der jungen Komponisten erobert, daß er beispielhaft die notwendige Entwicklung von der romantischen Überlieferung weg zu einer neuen, zeitnahen Tonsprache hin in sich schöpferisch durchkämpft und zum Ziele geführt hat. Seine klangfrohe Sinfonietta bezeichnet den Anfang dieses Weges, seine Oper „Die Stadt" den vorläufigen Endpunkt, über den aber schon jetzt seine Entwürfe zu

anderen musikalischen Bühnenwerken hinausweisen. Sehlbach ist jenen wenigen zuzurechnen, die ihren Stil aus strenger kritischer Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen fanden und die sich ihre Aufgabe nicht durch Anlehnungen an andere Meisterwerke oder durch irgend ein Nachgeben gegen unschwer einzusetzenden billigen Wirkungen leicht machten. Verzicht auf Effekt und Hinführung des Tonsatzes auf die wirklich wesentliche Substanz, Klarheit der Stimmführung und Auslösung des Ausdrucks aus dem Bewegungsverlauf der Musik selbst und ihres Melos — das sind die Merkmale seiner Musik, wie sie sich in seiner von einem ethischen Stoff getragenen Oper herausgeschält haben. Gerade die Unbestechlichkeit und dabei doch klare, starke Wirksamkeit dieser Oper haben ihr einen bedeutenden Platz im modernen Opernschaffen zugewiesen. Mit ihr ist eine Etappe erreicht, von der aus ein neues großes Ziel des musikalischen Theaters erkennbar wird und von der aus also weitergeschritten werden kann. Um so mehr als es Sehlbach gelungen ist, seine Oper weniger vom Orchester als von der Singstimme, vom singenden Darsteller, her zu gestalten und psychologische Entwicklungen aus dem musikalisch melodischem Formablauf selbst deutlich zu machen, statt — wie in der romantischen Oper — die Musik dem theatralischen Einzelausdruck unterzuordnen. Ansätze zu dieser Tonsprache finden sich schon in Sehlbachs Liedern mit Instrumenten (1930), in seiner Kantate „Lieder der Nacht" (1929) und in anderer Lied- und Klaviermusik, mit denen der Komponist sein ausgereiftes und größtes Werk „Die Stadt", das in Krefeld seine Uraufführung erlebte und das schon in die Spielpläne verschiedener großer Opernbühnen aufgenommen worden ist, vorbereitet hat.

Richard Litterscheid.

Wolfgang Fortner

Kaum zwanzigjährig, machte der in Leipzig geborene und von Hermann Grabner unterwiesene Wolfgang Fortner seinen Namen der Öffentlichkeit bekannt. Es waren die „Marianischen Antiphone", die sich in bachische Stilbezirke zurückpeilend die strenge Zügelung einer reich fugierten polyphonen Linienführung auferlegen, in denen aber schon die spontane und einzelgängerische Aktivität aufflackerte, wie sie später besonders stark aus dem trotz aller figurativen Bindungen individuell aufgewühlten Orgelkonzert sprach. Es war eine gesunde Jugend, die sich hier durchsetzte; Fortner hatte sich von vornherein von jeglicher Umklammerung des absinkenden spätromantischen Epigonentums freigemacht, wie er auch nie den konjunkturellen Lockungen der pseudo-modernen 12-Ton-Artistik des Schönberg-Kreises erlag. So gibt es bei ihm — wir kennen sie jedenfalls nicht — keine „Jugendsünden", seine Entwicklung verläuft geradlinig, die Struktur seiner Musik ist diatonisch in einer freien Tonalitätsbasis ausschwingend. Wichtiger aber bleibt die Haltung. Das Konservatoristische, die angewandte und aufgehellte Reger-Schule, die über seinen Lehrer auf ihn kamen, sind bald gänzlich überwunden. Experimente wie die Sweelinck-Suite, in der ein neues Orchesterklang-Prinzip erprobt wird, sind vom Durchbruch des persönlichen Eigenwillens aus verständlich. Das Streichquartett bestätigte die frühen Anzeichen einer großen Begabung, in der eine vital angetriebene Kraft sich an konzertanten

Ideen entzündet, aber nicht völlerisch ausschweift, sondern männliches Rückgrat behält. Es ist keine von ferne geholte „Vorklassik", die hier zum Ausdruck drängt, unsere Jugend und Fortner haben wohl ähnliche Ideale wie jene Epochen, aber sie werden in einem gänzlich neuen Sinn und einer neuen, eigenen Sprache ausgewertet. Nach „Creß ertrinkt" und der Heidelberger Universitätskantate wurde das in Basel uraufgeführte „Konzert für Streichorchester" ein fülliger, weit gespannter Wurf. Die jüngsten „Dresdner" Neuheiten: das Bratschenkonzert, das, obwohl bewußt Verbeugungen vor Mozart machend und obwohl auch etwas spröde im Instrumentalischen im Finale, wieder einen unmittelbaren herben und rhythmisch signalisierenden Fortner darstellt, und vor allem die herrliche „Deutsche Liedmesse", die eine innerlich bewegte Religiosität von ganz keuscher und klarer Art im Geflecht einer kunstvoll gearbeiteten Vielstimmigkeit aufblühen läßt, sind Werke, mit denen Fortner seinen weiteren Weg endgültig vorgezeichnet hat. Julius Friedrich.

Klavierspiel und Weltanschauung

So absurd es auf den ersten Blick scheinen mag, diese beiden Begriffe in Beziehung zu setzen, so klar wird die Abhängigkeit auch des musikalischen Vortrags von der weltanschaulichen Grundhaltung des Künstlers, wenn man das Chopinspiel des Polen Raoul v. Koczalski und des Franzosen Alfred Cortot vergleicht, wozu kürzlich in Berlin Gelegenheit war. Die weltanschauliche Haltung pflegt in ihrer natürlichen Äußerung Ausdruck der Rassenseele zu sein.

Chopin gilt als Romantiker und mit der Vorstellung der Romantik verband sich lange Zeit das Bild des Kranken, Übersensiblen, kurz das Bild einer gewissen Dekadenz. So konnte sich jenes sentimental überzuckerte Trugbild Chopins bis in die Gegenwart halten, das ihn als den ewig-blassen, kränkelnden Ästheten, als eine wahrhafte Mimose zeichnet. So pflegte man überwiegend auch seine Musik wiederzugeben: nervös in der höchsten Steigerung, möglichst nie mit prägnantem Anschlag, die ständigen Rückungen des Zeitmaßes und die vielfältige Veränderung der Stärkegrade lediglich im Sinne einer individualistischen Kunstauffassung angewandt. Es gab wohl einzelne Künstler, die davon abwichen, aber das Zeitideal sah so aus.

Cortot und Koczalski gestalten Chopin gegensätzlich. Koczalski unterstreicht den Kämpfer der polnischen Revolution, der heute zu einem Nationalheros Polens geworden ist. Man kann sich auch bei bekanntesten Schöpfungen Chopins, die nun plötzlich in ungewohntem neuem Lichte erscheinen, des Eindrucks nicht erwehren, daß ihnen der heroische Zug wesengemäßer ist als jene Verniedlichung. Schließlich war er ein Mann, der neben Liszt, Thalberg und den vielen Tagesgrößen hervorragend bestand. Koczalski zeichnet manches zu sehr al fresco, aber man wird gefangen von kraftvoller Gestaltung. Daneben steht Cortot als der verstandesmäßig klar arbeitende Meister, der sich genau an alle Vorschriften Chopins hält, der auf Grund einer unglaublichen Unabhängigkeit der einzelnen Finger und der Hände trotz einer ausgesprochen romantischen Wiedergabe größtmögliche Sauberkeit der Linienführung erzielt. Es gibt Nebenstimmen, die trotz

unaufdringlichster Führung, auch in altbekannten Stücken neu ins Bewußtsein treten. Aber man wünscht sich bei aller Technik und bei aller Durchdringung der Werke, daß Cortot wenigstens einmal richtig in die Tasten greifen würde. Manchmal streichelt er die Tasten förmlich, so daß man kaum versteht, wie die Mechanik darauf noch anspricht.
Man hörte von beiden Pianisten die Sonate h-moll, die bei Koczalski im letzten Satz orgiastisch gesteigert wurde, die er sogar im Largo des lyrischen Zuges weitgehend entkleidete. Bei Cortot wurde es eine Art Salonstück im besten Sinne. Was gemeint ist, läßt sich noch besser an der Berceuse nachweisen, die ebenfalls von beiden vorgetragen wurde. Cortot macht eine Cavatine daraus, neben der eine nebensächliche Begleitung so diskret läuft, daß man Mühe hat, die harmonischen Folgen herauszuhören; die Eintrübungen, die leiterfremden Töne, alles wird bis zur Unkenntlichkeit schattiert. Koczalski stellt Thema und Begleitung (die für die Struktur bedeutsam ist) gleichberechtigt nebeneinander, beiden Teilen alle Selbständigkeit wahrend. Es wird ein Kabinettstück!
Zwischen den gekennzeichneten Vortragsarten steht Wilhelm Backhaus, der beinahe leidenschaftslos und doch von größter Intensität erfüllt jeweils nur das Kunstwerk sieht und jedes nach den ihm innewohnenden Gesetzen nachformt. Er verbindet, besser: er mischt den Chopin des Salons mit dem heroischen Revolutionär und läßt etwas Neues entstehen, das uns Deutschen schließlich als das objektive Chopinbild erscheint.
Die Gegenüberstellung der Auffassungsunterschiede im Spiel Cortots und Koczalskis zeigt, daß nicht nur bei Bach Auseinandersetzungen über die Spielpraxis erforderlich sind, sondern daß für das von Riemann einmal als das unbekannte bezeichnete 19. Jahrhundert tiefgehende Auseinandersetzungen über die verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten des Vortrags unerläßlich sind. Sie können — richtig angefaßt — eine für die Musikpraxis verbindliche Festlegung seitens der Musikwissenschaft bringen. Chopin ist nicht der einzige Fall, sondern im Augenblick lediglich ein besonders auffälliger.

Herbert Gerigk.

Julius Weismanns „Sommernachtstraum"-Musik

Uraufführung in Freiburg i. Br.

Im Mittelpunkt der Tagung der Gauobmänner der NS-Kulturgemeinde in Freiburg i. B. am 19. und 20. Gilbhart 1935 stand die Uraufführung der Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" von Julius Weismann. Die Ouvertüre dieser von der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde in Auftrag gegebenen Musik erklang zum ersten Male bei der Reichstagung der NSKG in Düsseldorf. Nun hörten wir das Gesamtwerk zu den unsterblichen Versen Shakespeares. Wir wissen heute, welchen Anteil Schiller an der Einführung Shakespeares in Deutschland hatte, der zu dem Bekanntwerden dieses germanischen Dichters durch seine Übersetzung des „Macbeth" unzweifelhaft viel beigetragen hat. Aber auch Goethe hat als Bahnbrecher gewirkt. Am

14. Gilbhart des Jahres 1771 hielt er in Frankfurt a. M. eine Rede auf den englischen Dichter, worin er energisch gegen die französische Nachahmung der griechischen Tragödie protestierte und dagegen sein Ideal Shakespeare stellte. „Shakespeares Theater", so sagte Goethe, „ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt ... Er wetteiferte mit Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; darin liegt's, daß wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft ..." In der unwirklichen Welt des „Sommernachtstraum" formt Shakespeare trotz allem Menschen von Fleisch und Blut. Die Innigkeit, der Übermut und der Humor, die Schönheit der Verse geben dem echten Musiker Gelegenheit zu einer Begleitmusik, ja fordern eine solche geradezu heraus.

So beginnt denn Julius Weismann die Komposition der Bühnenmusik aus „Sommernachtstraum" von den Elfenszenen her, nimmt mit seiner Musik den innigsten Anteil an der Handlung, ohne jedoch dem Dichter geschwätzig vorzugreifen. Für Weismann ist das Orchester ungefähr das, was der Chor im griechischen Drama ist. Das zeigt sich besonders bei den romantisch zarten Szenen der Elfen. Da erscheint Puck von einer charakteristischen Musik begleitet, die in das Lied der Elfe „Über Hügel und Tal, durch Dornbusch und Strauch" überleitet und wieder zu Pucks Motiv zurückführt. Zur Begegnung Oberons mit Titania erklingt eine Musik, die die verschiedenen Züge der beiden verdeutlicht. Dem zornig gehaltenen Oberon-Motiv ist das spöttisch überlegene Titanias gegenübergestellt. Die Nummer 8 der Partitur begleitet den Auftritt Titanias mit ihrem Gefolge, gleichzeitig gedacht als Tanz der Elfen. Wunderbarer Wohlklang und innige Poesie sprechen aus dem Elfentanz und dem von einem Solosopran gesungenen Lied: „Doppelzüng'ge bunte Schlangen", dem der Elfenchor mit dem Schlummerlied „Nachtigall mit süßem Klang" antwortet. Im folgenden piu lento löst sich der Elfenreigen auf, Titania schläft ein und Oberon drückt die Zauberblume über ihren Augen zu. Echt deutsches Gemüt spiegelt die Schlafmusik, die gespielt wird während sich Lysander und Hermia schlafen legen. Ganz entzückend ist die musikalische Begleitung zum Auftritt von Senfsame, Spinnweb, Bohnerblüte und Motte. Töne echter Liebeswonne findet Weismann im Andante espressivo, das einsetzt mit Titanias Worten: „Wir wollen still den Weg zur Laube finden." Die Liebesszene zwischen Titania und Zettel beginnt mit einem lieblichen Anfangsmotiv, das später in ein rhythmisch beschwingtes vivo überleitet und im Coda wieder zum Anfangsmotiv zurückkehrt. Die Szene zwischen Oberon und Titania hat Weismann ganz melodramatisch behandelt. Titania erwacht, der neue Tag dämmert herauf, tonmalerisch stimmungstief dargestellt, dazwischen klingt der Morgensang der Drossel. Beim Tanz der Elfen geht die Musik in das gleiche Thema über, das beim ersten Auftritt Titanias erklungen war. In den Fis-dur-Akkord der Musik, die beim Verschwinden Oberons, Titanias, Pucks und der Elfen gespielt wird, klingen von ferne die Jagdhörner, die das Nahen von Theseus und Hyppolita ankünden. Beim Schlußauftritt von Oberon, Titania und den Elfen spielt die Musik einen zarten langsamen Walzer, der auf jedes

poetisch empfängliche Gemüt einen seltenen Reiz ausübt. Diese Musik verebbt langsam in vollklingenden Akkorden, unter denen Baßinstrumente noch die Melodie weiterführen, geht dann bei den Schlußversen in eine Stretta im $^{2}/_{4}$-Takt über, wie sie uns vom Schluß des dritten Aufzuges her schon bekannt ist und endet mit einem strahlenden E-dur-Akkord.

Der phantastisch bunten Welt der Geister stellt Weismann in köstlicher Tonsprache die Welt der Komik, der Heiterkeit und des Humors gegenüber. Es ist erstaunlich, mit welcher Frische und Lebendigkeit Weismann gerade in den Rüpelszenen einen Melodienreichtum entfaltet, der in seiner volkstümlichen und eingänglichen Art wirkliche Begeisterung auszulösen vermag. In parodistisch-komischer Weise erzielt hier der Komponist mit dem Lied Zettels „Der Felsen Schoß und toller Stoß" eine Wirkung echter Komik voll heiterer Lebensfreude. Behaglich leuchtet und wärmt die Flamme des Weismannschen Humors in dem kurzen Auftrittsmarsch der Rüpel. Gutmütiger Spott spricht aus der Musik, wenn Puck die Rüpel schreckt, und auch der Tanz der Schreckgestalten ist urwüchsig. Die Doppelnatur des Humors verdeutlicht das Lied Zettels: „Ihr Lied die schwarze Amsel singt", mit welchem er beweisen will, daß er gar keine Angst kenne. Das Lied klingt wieder an beim Erwachen Zettels, als er schlaftrunken über die Bühne torkelt. Die trübselige Stimmung der Rüpel schildert die Musik der zweiten Szene des vierten Aufzuges, da diese ihren Kumpan Zettel suchen. Den Abgang der Rüpel bildet ein lebhaft bewegter $^{6}/_{8}$-Takt. Prolog und Spiel von Pyramus und Thisbe werden eingeleitet mit Trompetenfanfaren. Den Auftritt Thisbes begleitet eine neckische Holzbläserfigur. Wenn Zettel Thisbe erblickt, bricht er aus in das geistreich gearbeitete Lied „Doch halt o Pein", das vom Fagott und einem Violoncello begleitet wird. Bei der zweiten Strophe fallen die übrigen Streicherstimmen im pizzicato ein. Zwei Klarinetten und die Bratschen machen zum Auftritt Thisbes eine klägliche Musik. Dem Spiel von Pyramus und Thisbe folgt der Bergamaskertanz, der durch seinen rhythmischen und melodischen Schwung ein erstklassiger Schlager im besten Sinne des Wortes geworden ist.

Sinnfällig und unmittelbar wirksame Formen sind Julius Weismann geglückt mit der Begleitmusik zu den Szenen der Liebespaare, von denen ich das herrlich gearbeitete Fugato bei der Verwirrung im Wald und den Hochzeitsmarsch, der im Stil eines alten Militärmarsches gehalten ist, besonders hervorheben möchte.

Mit der Bühnenmusik zum „Sommernachtstraum" hat Weismann eine Musik geschaffen, die mit ihren scharf profilierten und charakteristischen Motiven eine elastische Anpassung an die Bühnenvorgänge ermöglicht. Ihre Natürlichkeit und innere Wahrhaftigkeit gewährleistet nicht nur einen sicheren Erfolg, sondern auch eine neue Entwicklungsmöglichkeit der Bühnenmusik überhaupt.

Das Festkonzert bei der Tagung „Der alemannische Kulturkreis" brachte das „Präludium" von dem alemannischen Liedmeister Othmar Schoeck, in welchem sich sein klangbegeistertes Herz in verschwenderischer Fülle ausspricht. In Generalmusikdirektor Franz Konwitschny fand er einen Dirigenten und Interpreten, der es

verstand, dieses Werk nachschöpferisch zu gestalten, der die Harmonien gut abtönte, aufleuchten und verdämmern ließ.
In die Atmosphäre des Unvergänglichen ist Rudolf Mosers Konzert für Violincello, Streichorchester und Pauken op. 44 gerückt. Hier schöpft der Komponist aus einem reichen Quell von Fähigkeiten, die zu begeistern vermögen. Der Solist Ludwig Hoelscher spielte das Werk mit phantastischer Sicherheit des Ausdrucks. Das genaue Einvernehmen zwischen Solisten und Orchester führte zu einer Einheit der Wiedergabe, die von nachschaffender Phantasie durchtränkt war.
Die Bewegungsimpulse der Oberon-Ouvertüre von Carl Maria von Weber trieb Konwitschny zu großen Entladungen. Als krönender Abschluß des Festkonzertes erklang die fünfte Sinfonie in c-moll von Ludwig van Beethoven. Das rhythmisch scharf geprägte Terzmotiv, von dem es heißt, das Schicksal klopfe an die Pforten, gewann symbolhafte Bedeutung. Das gewaltige Werk wurde in seinen Konturen in reiner Werktreue unter den Händen von Franz Konwitschny zu stärkster Wirkung nachgezeichnet.
Die Morgenfeier im Kaufhaussaal brachte die Uraufführung der Turmmusik für zwei Trompeten, zwei Hörner und drei Posaunen von dem Freiburger Komponisten Eberhard Ludwig Wittmer.
Als Einleitung zur Lesung der alemannischen Dichter spielte das Freiburger Streichquartett das Streichqartett op. 37 von Othmar Schoeck. Das problematische und eigenwillige Werk wurde von der Freiburger Quartettvereinigung besonders in den polyrhythmischen Stellen ausgefeilt wiedergegeben. Rudolf Sonner

„Die Barberina"

Ballett-Uraufführung in der Berliner Staatsoper

Seit Lizzie Maudrik das Ballettkorps der Berliner Staatsoper dirigiert, ist an dieser repräsentativen deutschen Opernbühne endgültig Schluß gemacht mit fruchtlosen Experimenten und der Problematik sogenannter Ausdruckskunst, die für den absoluten Tanz vielleicht einmal kurze Zeit zur Klärung der Fronten notwendig war. Auf dem Theater hat getanzte Weltanschauung nichts zu suchen. Mit zwei Bühnentanzwerken tritt Lizzie Maudrik den überzeugenden Beweis für die Folgerichtigkeit ihres Weges an. Sowohl „Die Barberina" als auch die „Bäuerischen Tanzszenen" sind im Sinne des Theaters vollgültige Schöpfungen, auch wenn gegen Einzelheiten kritische Einwände zu machen sind.
„Die Barberina" ist die anekdotisch gewürzte Geschichte der Tänzerin Barbara Campanini, die einst den Hof Friedrichs d. Gr. bezauberte. In fünf farben- und figurenreichen Bildern huscht der Triumphweg der jungen Tänzerin vorüber, die mit Gewalt aus einem venezianischen Gasthaus nach Berlin gebracht werden mußte, dort durch ihre Schönheit und Grazie mannigfaltige Verwirrung der Herzen anrichtete und ihr Glück fand, nachdem der König resignierend auf sie verzichtete. Dieser Augenblick, der

sich auf einem Hoffest auf der Terrasse vor Sanssouci abspielt, ist selbst in der taktvollen Ausdeutung der Maudrik nicht frei von Peinlichkeit. Es widerstrebt unserem natürlichen Empfinden, den Preußenkönig in süßer Tänzermaske zu erblicken. Der Glanz des getanzten Rokokospiels, in den Gruppenbildern von prachtvoller Bildwirkung, überdeckt durch die Harmonie der Bewegung die Szenen mit dem König, der sich mehrfach als „lebendes Bild" präsentieren mußte. Schmiegsam und temperamentvoll, klar und unbeschwert im Gefühlsausdruck, tanzte Ilse Meudtner die Barberina. Von dem süßlichen Klischee des Königs (Hermann Joachim) war schon die Rede. Sehr witzig duettierten Manon Ehrfur und Richard Schöffmann die abgebaute Primaballerina und den Ballettmeister.

Als Begleitmusik hatte Herbert Trantow Sonatensätze und Tänze aus dem 18. Jahrhundert in geradezu barbarischer Weise zusammengestellt und im Stil der Gegenwart instrumentiert bzw. sinfonisch übergossen. Ein solches Schicksal haben ein Telemann, Scarlatti, Rameau und wie die von Trantow ausgeplünderten Musiker heißen, wirklich nicht verdient. So grob wie die „Bearbeitung" war auch die Wiedergabe durch Trantow, der, bildlich gesprochen, in Hemdsärmeln dirigierte. Herrliche Bühnenbilder von Rochus Gliese schufen Atmosphäre.

Zu der rapsodischen Musik von Franz Liszt rollten dann die „Bauernszenen" vorüber, die in ihrer tänzerischen Ausbreitung den ins ungarische Milieu übertragenen Polowetzer Tänzen Borodins nahekamen. Lyrische Idyllik wechselten mit mitreißenden Czardastänzen, wobei sich die graziöse Erika Lindner durch liebliche Anmut und Manon Ehrfur durch sprühenden Humor hervortaten. Der Beifall konnte nicht stürmischer und herzlicher sein. Friedrich W. Herzog.

Der „Bayreuther Bund" feiert sein 10jähriges Bestehen

Anläßlich seines 10jährigen Bestehens veranstaltete der 1925 unter der Schirmherrschaft Siegfried Wagners gegründete „Bayreuther Bund" e. V. eine Reichstagung und Richard-Wagner-Feier in diesen Tagen in Weimar und Eisenach. Der Bund, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, das Erbe Richard Wagners zu pflegen und in seinem Geiste an der Gestaltung des gegenwärtigen Kunstlebens fördernd mitzuarbeiten, gab in seiner 10. Reichstagung in Weimar vor allem der traditionserhaltenden Richtung des Bundes in der Wahl seiner Veranstaltungen und der Themen, die im Rahmen der künstlerischen Ereignisse behandelt wurden, Ausdruck. Die Beziehungen Weimars zu der Persönlichkeit Richard Wagners und vor allem zu seinem Werk sind reich und mannigfaltig. Hier hat Wagner auf der Flucht von Dresden als Ausgestoßener vor Liszt gestanden, der ihm Asyl gewährte. Hier fand dank der Tatkraft des Freundes die Uraufführung des „Lohengrin" statt, die sein Schöpfer mit zitterndem Herzen im Schweizer Exil miterlebte. Davon sprechen die erschütternden Briefe, die zwischen den Freunden in dieser Zeit gewechselt wurden. Eine Verlebendigung dieser

Ereignisse war das Ziel der Weimarer Wagnertage, die ihren programmatischen Abschluß in einer Rede Prof. Dr. Peter Raabes, des Präsidenten der Reichsmusikkammer, in Eisenach auf der Wartburg erhielten, deren Inhalt abschließend die Verbindung des Werkes Richard Wagners zu unserer Zeit knüpfte und die auch ihrer gehaltvollen und persönlich-interessanten Haltung wegen zu Beginn unseres Berichts erwähnt sei. Der Redner wandte sich vor allem gegen die These, daß Wagner „eigenwillig und selbstsüchtig" gewesen sei. Die Verwirklichung des großen Zieles, das schließlich im Bayreuther Festspielgedanken gipfelte, sei vielmehr Wagners „Beharrlichkeit und Besinnlichkeit" zu danken. Freilich habe der angeblich „Undankbare" die Freunde vor seinen Wagen gespannt. Aber nicht Starrsinn, sondern Beharrlichkeit des mit einer hohen Aufgabe betrauten Mannes habe zum Ziele geführt. Wie sehr Wagner vor sich selbst immer Rechenschaft ablegte, bezeuge der große zeitliche Abstand zwischen den Werken. Aus solchem Geiste konnte schließlich der Sieg Wagners zum Siege des deutschen Geistes werden, des Geistes, der uns jetzt beseelen muß.

Die künstlerischen Veranstaltungen selbst beschränkten sich auf Weimar. Die Beziehung des Wagnerschen Werkes zu Weimar fand vielgestaltigen Ausdruck. Eine Theaterausstellung belehrte über Wagners und Liszts Bedeutung für das Weimarer Theater. Der Vortrag Prof. Dr. W. Golthers, Rostock, über „Lohengrin, die Uraufführung in Weimar und das Bayreuther Festspiel; die geschichtliche Umwelt der Dichtung" fand in seiner klugen und gehaltvollen Haltung höchste Anerkennung.

Die musikalischen Veranstaltungen brachten ein Festkonzert in der Weimarhalle unter der Leitung Prof. Dr. F. Oberborbecks, Weimar, und die Festaufführung des „Lohengrin" an der Stätte der Uraufführung im Deutschen Nationaltheater. Das Konzert war den „Großen im Gefolge Richard Wagners" gewidmet. Es waren Hugo Wolf mit seiner „Italienischen Serenade" in der von Max Reger revidierten Bearbeitung für Orchester, Siegfried Wagners e-moll-Violinkonzert in einem Satz, das Prof. W. Müller, Crailsheim, mit klassisch-geigerischer Haltung interpretierte, und neben drei von der Vorsitzenden der Weimarer Ortsgruppe des Bundes, Anne Lonk, mit Geschmack ausgewählten und vorgetragenen Wesendonckliedern Richard Wagners schließlich Bruckners Siebte, der Oberborbeck überzeugende Impulse zu geben vermochte. — Die Aufführung des „Lohengrin" ist in Weimar durch die dank der Reichsmittel ermöglichte vollständige Neuinszenierung vom vorigen Jahre besonders interessant. Die großzügige Raumgestaltung der Bilder Robert Stahls, die farbenfrohe Ausstattung und vor allem die guten musikalischen Leistungen der Weimarischen Staatskapelle unter Leitung des Staatskapellmeisters Paul Sixt erweckten denn auch helle Begeisterung. Unter den Hauptdarstellern, Willy Störring (Lohengrin), Gertrud Grimm-Herr (Elsa), verdienen in erster Linie die Ortrud Käte Sundströms und der Telramund Karl Heerdegens hervorgehoben zu werden.

Die Festtage, die in Eisenach mit einer Wartburgbeleuchtung ihren äußeren Abschluß fanden, haben von dem dem Erbe Richard Wagners verpflichteten Geiste des Bayreuther Bundes beredtes Zeugnis abgelegt.

Hans Rutz.

Ein Sänger der Befreiungskriege wird gefeiert

Das 4. Historische Musikfest in Rudolstadt

Die 1921 von Musikdirektor Ernst Wollong-Rudolstadt ins Leben gerufenen Historischen Musikfeste und Schloß-Serenaden auf der Heidecksburg in Rudolstadt, deren Ziel es ist, „Kulturbilder der Musikpflege einer thüringischen Kunststätte vergangener Zeiten" zu geben, erfreuen sich eines stets wachsenden Zuspruchs. Das 4. der Rudolstädter Historischen Musikfeste stellt insofern einen Höhepunkt der Entwicklung dar, als es aus Anlaß des 150. Geburtstages das Werk des in Stadtilm im Thüringischen geborenen Albert Methfessel, dessen eigentliche Schaffensperiode in seine Rudolstädter Sängerzeit fällt, in den Mittelpunkt der Tage stellte. Zugleich konnte das Fest, das auch das Werk des Rudolstädter Hofkapellmeisters und Komponisten Max Eberwein (1775—1831) berücksichtigte, sich diesmal verdientermaßen der Unterstützung offizieller Stellen erfreuen. Es stand unter der Schirmherrschaft des Thür. Ministers Fritz Wächtler und genoß die Förderung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und ferner des Amtes für Chorwesen und Volksmusik in der RMK.

Die Veranstaltungen der Festtage, die sich in ein Methfessel-Festkonzert im Rokokosaal des Schlosses, eine Chor-Orchester-Aufführung in der Andreaskirche, einen Festakt „Methfessel und das nationale Lied der Befreiungskriege" im Schloßhof und schließlich eine Serenade „Ein Musikabend am Fürstl. Hofe zur Schiller-Goethezeit" gliederten, stellten so im Zusammenhang mit örtlich-historischen Bindungen als auch solchen rein musikgeschichtlicher Art Methfessel, den Sänger der Befreiungskriege, in seine Zeit hinein. Das war das beginnende 19. Jahrhundert, als das Lied den Forderungen einer Berliner Liederschule unterworfen war. Und die Sololieder Methfessels, denen in Rudolstadt ein weiter Raum gegönnt war und die sich fast ausschließlich um die Illustrierung höfisch-galanter Texte bemühen, erhärtete die Meinung W. H. Riehls von Methfessel, der ihn „als den letzten namhaften Vertreter jener norddeutschen Liederschule" bezeichnete, welche seit J. P. A. Schulz die schlichtesten Formen des Volksliedes anwandte. Dem Tenor Thorkild Noval von der Staatsoper Berlin eignete dank einer lyrisch-biegsamen und glänzend geschulten Stimme auch die rechte leicht-beschwingte innere Einstellung, um diese Lieder zum Erfolg zu führen. Einige zu Gehör gekommene Klavierwerke Methfessels, die Wilhelm Gonnermann-Rudolstadt technisch gewandt und mit sicherem Instinkt für das Wesentliche vermittelte, stellen bezeichnenderweise Variationen in den Mittelpunkt, Abwandlung des Themas rein spielerisch-musikantischer Natur, die deutliche Beziehungen zum Strophenlied Methfessels zeigen. Ein Rätsel in gewisser Beziehung gibt allerdings ein Methfessel zugesprochenes „Salve regina" auf, das 1812 entstanden ausgesprochen romantisierende Harmoniewendungen bringt, also auf einer mehr persönlich ausgerichteten Ebene liegt, die man bei Methfessel kaum vermuten sollte. Die eigentliche Bedeutung Methfessels machen jedoch seine Lieder der Befreiungskriege aus, die — nach W. H. Riehl übrigens durchweg erst

1818 entstanden! — den Aufbringungsgeist der Nation des Jahres 1813 uns im Liede überliefert haben. Der Festakt stellte glücklich zwischen dem nationalen Lied Methfessels („Der Gott, der Eisen wachsen ließ", „Hinaus in die Ferne" usf.) und dem Kampflied unserer Zeit eine innere Verbindung her.

Das eigentlich musikalische Ereignis der Tage bildete jedoch Max Eberweins as-dur-Messe aus dem Jahre 1824, die 1926 in der Bibliothek der ehemaligen Fürstlichen Hofkapelle aufgefunden nun ihre geschlossene Erstaufführung erlebte. Die Messe stellt zweifellos eine Bereicherung der vor allem von Schubert gepflegten Form der simfonischen Chormesse dar. Sie geht im Benedictus weit über die im Gloria und Credo im Vordergrund stehende Formelsprache der Klassik hinaus und gewinnt hier in einem immer wieder aufbrechenden unendlichen Fluß der Melodien eine Ausdruckshaltung durchaus persönlicher Prägung. Während die Darbietungen des Festaktes unter der straffen Stabführung Prof. Dr. F. Oberborbecks-Weimar standen, leitete sämtliche übrigen Konzerte Musikdirektor Ernst Wollong-Rudolstadt, dessen unermüdlicher Bemühung um die Wiederbelebung Rudolstädter Komponisten und tatkräftiger musikalischer Umsicht diese Musikfeste vorbildlich kulturpolitischer Bedeutung zu danken sind. Hans Rutz.

Münchner Tonkünstlerwoche 1935

Als Ausklang des Festsommers hat die Stadt München gemeinsam mit dem Berufsstand Deutscher Komponisten vier Großkonzerte veranstaltet, die ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet waren. Sämtliche 21 Komponisten, die dabei zu Wort kamen, und die etwa 200 Mitwirkenden waren Münchner. Die Konzertwoche hatte damit den Charakter des Bodenständigen in ganz besonderer Weise unterstrichen. Das Unternehmen war von der Stadt finanziert und fand bei freiem Eintritt statt, um auch diejenigen Volksgenossen für die neue Musik zu interessieren, die bisher dem zeitgenössischen Schaffen ferner gestanden hatten. Der Andrang war ungeheuer, die Säle erwiesen sich als zu klein, die große Zahl der Besucher aufzunehmen.

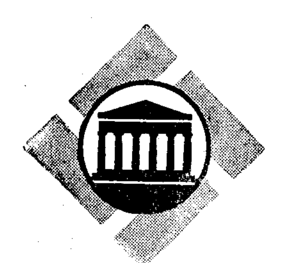
Die Fülle des Gebotenen kann in diesem Rahmen nur flüchtig gestreift werden. Das erste Kammerkonzert wurde mit der Uraufführung einiger reizvoller Sätze für Bläsersoli von Gustav Kaleve (Flötist an der Staatsoper) eingeleitet, die in klangvoller Polyphonie aus dem Geiste der einzelnen Instrumente heraus wirkungsvoll erfunden sind. Sehr ausdrucksstarke Melodiebögen spannt Alfred von Beckerath für die Altstimme in seinen Hölderlin-Liedern, die von Klarinette, Cello und Harfe begleitet werden. Das Münchner Streichquartett führte die trefflich gesetzten Lieder Adolf Pfanners und das umgearbeitete Streichquartett in D-dur von Walter Lampe mustergültig aus. Gerhart von Westermanns Violinsonate in G-dur (in der ausgezeichneten Wiedergabe durch Edith von Voigtländer und Emmy Braun) und das Andantino Op. 61 von August Reuß, der in diesem Jahr den Münchnern durch den Tod entrissen wurde, sind schon bekannt.

Das zweite Kammerkonzert wurde von August Schmid-Lindner und seinem wohlgeübten kleinen Orchester betreut. Es brachte nach dem wirkungsvoll vorgetragenen Konzert Op. 32 von Karl Blessinger und den fast holzschnittartig gestalteten Duetten Siegfried Kallenbergs die an vorklassische Herbigkeit gemahnenden Gesänge nach Gedichten von Stefan George Op. 22 von Karl Marx und die flotten, rhythmisch sehr bewegten „Grotesken" für Kammerorchester von Cesar Bresgen, die stürmischen Beifall fanden.

An dem Liederabend konnten sieben Komponisten mit der Interpretation der meist phantasievoll entworfenen Gruppen wohl zufrieden sein. Von mehr den Ahnen verpflichteter Schreibweise bis in ganz moderne Art zog eine große Reihe sorgfältig ausgearbeiteter Werke vorüber. Die Namen der Komponisten: Joseph Suder, Richard Würz, Franz Dannehl, Otto Crusius, Philippine Schick, Wolfgang von Bartels.

Der abschließende Orchesterabend brachte in der glänzenden Wiedergabe durch Hans Adolf Winter und das Orchester des Reichssenders eingangs das patriotische Vorspiel zu einer Nationalsozialistischen Feier von Carl Ehrenberg Op. 34, das durch die Uraufführung in der Rheinlandhalle in Köln (November 1934) bekannt ist. Hellmut Saller zeigte in einem talentiert durchgeführten Thema mit Variationen wieder die Hand des begabten jungen Künstlers. Sehr gekonnt ist auch Ernst Schiffmanns Hymnus für Chor, Orchester und Orgel Op. 5, eine wirkungsvolle und technisch hervorragend ausgefeilte Leistung, die am Schluß in voll entfalteter Polyphonie eine gewaltige Steigerung bringt. Auch in diesem Konzert wurde des verstorbenen August Reuß durch den Vortrag seines Klavierkonzerts in g-moll gedacht.

Oscar von Pander.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Alemannische Kulturtagung

An großen, das ganze Reich überschattenden Veranstaltungen beschränkt sich die NS-Kulturgemeinde nicht auf ihre jährlich einmal stattfindenden Reichstagungen, auf denen sie versucht, ein umfassendes Bild ihrer gesamten Arbeit zu geben, und deren nächste für das kommende Jahr in München abgehalten werden wird, sondern es finden darüber hinaus Tagungen der einzelnen Landschaften statt, die in Zukunft regelmäßig abgehalten werden und eine lebendige Demonstration des kulturellen Willens eines solchen enger begrenzten Bezirks darstellen sollen. So fand vom 19. bis zum 20. Oktober in Freiburg im Breisgau eine Tagung des Alemannischen Kulturkreises statt. Sie brachte in vier großen Veranstaltungen musikalische und dichterische Zeugnisse des Alemannenstammes aus der Gegenwart. Die Tagung wurde eröffnet durch einen Festvortrag von Jakob Schaffner. Weiter ent-

hielt das Programm ein Festkonzert. Den Höhepunkt der Tagung bildete die Uraufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum" mit der neuen Musik von Julius Weismann. Vertreter des alemannischen Schrifttums der Gegenwart lasen auf der Tagung aus ihren Werken.

Volkstum und Heimat

Die Abteilung Volkstum und Heimat der Amtsleitung war im Monat Oktober an der richtungweisenden Arbeit der Zentrale mit drei großzügigen Veranstaltungen beteiligt. Im Vordergrunde stand und steht die im Ausstellungsgebäude in der Tiergartenstr. 21 a zu Berlin eingerichtete Ausstellung „Deutsches Laienschaffen". Der Zweck dieser Ausstellung ist, einmal die Aufmerksamkeit der Kulturschaffenden auf das künstlerische Schaffen des Laien zu lenken. Anlaß dazu war die Erkenntnis, daß das Laienschaffen von Handwerkern, von malenden Arbeitern usw. gefördert werden muß, weil auch durch diese persönliche und uneigennützige Beschäftigung von Menschen aus dem Volk mit künstlerischen Dingen die Kluft zwischen Volk und Kunst und zwischen Volkskultur und Hochkultur verringert werden kann. Es kam also nicht darauf an, in diesen Schaffenden den falschen Gedanken aufkommen zu lassen, sie schüfen vollwertige Kunstwerke, sondern durch Anregung zu spielender Beschäftigung mit künstlerischen Dingen ihnen überhaupt erst einmal Sinn und Wert der Kunst nahezubringen und in ihnen das Verständnis für Dinge wachzurufen, die ihnen bisher vorenthalten blieben.
In der zweiten Hälfte des Monat Oktober führte die Abteilung Volkstum und Heimat, Referat Volkstanz, zwei Reichsrüstwochen auf dem Reichssportfeld durch, die der Vermittlung überlieferter nordischer Volkstänze und Männertänze dienen. Sie greifen zugleich in den Kampf um die Neugestaltung des Gesellschaftstanzes ein und zeigen außerdem Verbindungen zwischen dem traditionellen Volkstanz und der neuzeitlichen Arbeitsweise in der Gymnastik und im Laientanz auf.
Eine örtlich begrenzte Tagung von gleicher Bedeutung wurde von der Amtsleitung in Leipzig abgehalten. Auch an ihr nahmen Führer und Führerinnen aller Organisationen teil, die sich für die Festgestaltung, für die Wiederverwurzelung des Volkstanzes und die Neuformung unseres Gesellschaftstanzes verantwortlich fühlen.
Die Reichsfachstelle Heimatschutz der Abteilung Volkstum und Heimat hat zu einer Aussprache Stellung genommen, die augenblicklich in der Berliner Presse über die Aufgaben stattfindet, die der Reichshauptstadt zur würdigen Vorbereitung des Empfanges der Olympia-Gäste noch gestellt sind. Fragen der Dauer-Reklame, der Bogenanschlag-Reklame und der Giebelreklame wurden dabei besprochen. Es wurde angeregt und gefordert, daß die Richtlinien des Werberats der deutschen Wirtschaft, die sich auf die freie Landschaft beziehen, in entsprechender Abwandlung auch auf die Großstädte ausgedehnt werden.

Bildende Kunst

Die Abteilung Bildende Kunst veranstaltet z. Z. im Berliner Ausstellungsgebäude der NS-Kulturgemeinde zusammen mit dem Reichsbund Deutscher Seegeltung eine Aus-

stellung „Seefahrt und Kunst", die unter Schirmherrschaft von Reichsleiter Alfred Rosenberg steht, der sie gemeinsam mit Vizeadmiral von Trotha eröffnete. Es wurde ein Ehrenausschuß gebildet, dem die Reichsminister Rust, Dr. Goebbels und Göring, der Chef der Marineleitung, Admiral Dr. h. c. Raeder und Vizeadmiral von Trotha angehören. Die Ausstellung wurde aus dem Gedanken heraus geschaffen, daß das Interesse des Volkes für Bilder und Kunstausstellungen sich zunächst auf das Inhaltliche beschränkt. Auf diesem Wege soll dann nach und nach durch weitere Ausstellungen ähnlicher Art zur Beschäftigung mit der künstlerischen Form selbst angeregt werden.

Buchpflege

Die Abteilung Buchpflege leistete umfassende Vorarbeiten zur Durchführung der diesjährigen Buchwoche. Es wurden wiederum unter dem bereits im Vorjahr eingeführten Namen „Volkhafte Dichtung der Zeit" Dichterlesungen in den Berliner Vororten abgehalten. Es lasen Hans Friedrich Blunck, Edwin Erich Dwinger, Heinz Steguweit, Josefa Berens-Totenohl, Jakob Schaffner und Joachim von der Goltz. Es stellte sich heraus, daß diese wichtige kulturelle Maßnahme, die auch den Bewohnern der Vororte die Möglichkeit zur Teilnahme an bedeutenden künstlerischen Ereignissen gibt, sich nicht nur allgemein durchgesetzt, sondern noch weit größeren Anklang gefunden hat, als im Vorjahr.
Zur Eröffnung der Buchwoche selbst wurde am 27. Oktober gemeinsam mit der Intendanz der Preußischen Staatsschauspiele eine Morgenfeier veranstaltet, auf der der Dichter Hans Schwarz sprach und Friedrich Kayßler und Lothar Müthel aus Werken von Arndt, Kleist und Fichte lasen. Weiter sprach am 31. Oktober Hanns Johst auf Einladung der NS-Kulturgemeinde über das Thema „Dichtung und Nation" im Ufa-Palast am Zoo.

Film

In diesen Tagen veröffentlichte die Nationalsozialistische Kulturgemeinde zum erstenmal ein Programm ihrer Filmarbeit. Im Vordergrund des Arbeitsplanes stehen die beiden Groß-Filme „Das große Eis", der aus dem Expeditionsfilm des vor fünf Jahren verstorbenen Grönlandforschers Alfred Wegener entstanden ist, und der Film „Ewiger Wald" — ein Film von deutscher Art. Diese beiden Filme sind die ersten praktischen Versuche, einen Kulturfilm zum abendfüllenden Programm zu entwickeln. Voraussetzungen für einen solchen Film sind ein handlungsmäßiger Aufbau, eine greifbare dramatische Spannung, schönes und dabei lehrreiches Bildmaterial und vor allen Dingen eine leitende Idee, die stark genug ist, um eine beliebige Volksmenge fest in ihrem Bann zu halten. Das Filmmaterial, das die heimkehrende Expedition nach dem Tode ihres Führers in die Heimat zurückbrachte, war naturgemäß auf die wissenschaftlichen Ziele des Unternehmens abgestellt und konnte in seinem Hauptinhalt für die Vorführung vor der Allgemeinheit nicht geeignet sein. Dennoch enthielt das Material unbeabsichtigt Bilder von solcher dramatischen Gewalt, von solcher einmaligen land-

schaftlichen Schönheit, daß es zur Grundlage eines der Allgemeinheit zugänglichen Films gemacht werden konnte. Die so vorhandenen Bildstreifen hat die NS-Kulturgemeinde durch Aufnahmen von sachkundigen nach Grönland entsandten Mitarbeitern ergänzt, um mit diesem Film das Heldenlied eines vom Volke noch nicht erkannten großen Deutschen zu zeigen.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Musikchronik des deutschen Rundfunks.

In den letzten Bekanntgaben des deutschen Rundfunks können wir wertvolle Ansätze einer funkmusikalischen Reform erkennen. Sie fanden zunächst einen Anlaß in der Berliner Entschließung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, die neben der dankenswerten Mitarbeit Wolfgang von Bartels zum großen Teil auf den Vorarbeiten unserer Zeitschrift fußte, selbst wenn auch die so geschaffene materiale Grundlage in „versiegelter" Form dann etwas neutralisiert wurde. Da also diese Vorarbeiten unserem Leserkreis aus eigener Anschauung bekannt sind, können wir dem Gang der Ereignisse weiterfolgen und das grundlegende Gespräch zwischen Reichsminister Dr. Goebbels und dem Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Raabe erwähnen, bei dem in voller Übereinstimmung die Notwendigkeit einer verstärkten funkischen Pflege der ernsten Musik betont wurde.

Daß es sich bei diesem Problem aber noch um eine ernstere Pflege überhaupt aller Musik handeln muß, bewies darauf die Ansprache des Reichssendeleiters Eugen Hadamovsky, der sich auf der Münchener Intendantentagung nachdrücklich für eine Neugestaltung der tänzerischen Unterhaltungsmusik einsetzte. Wir behandeln die damit angebahnten musikalischen Reformmöglichkeiten an anderer Stelle und möchten hier nur soviel sagen, daß in der Person des Reichssendeleiters der Kulturwille einer zeitgenössischen Gesamtanschauung gesprochen hat, nachdem die Musikerschaft selbst die längst erwartete Initiative aus der Hand gegeben hatte. Denn die Vertreter einer sogenannten „seriösen" Musikhaltung verhielten sich gegenüber dem Schlagerproblem schlechthin abweisend, während sich wiederum der funkmusikalische Programmteil oftmals in einer „exklusiven" Freiheit bewegte, die nicht einmal vor Stilvermengungen zwischen einer sinfonischen Orchestermusik und dem Jazzklang halt machte. Wir haben es also gerade in diesem Zusammenhang dem Reichssendeleiter zu danken, daß er mit übergeordneter Unabhängigkeit und Resonanzfähigkeit nach innen und nach außen hin den kulturellen Zwang auch für die leichte Musik unterstrichen und somit auch diejenigen gerechtfertigt hat, die in richtiger Voraussetzung einer solchen Entwicklung sich mit ihrer Haltung und Auffassung bisweilen sogar im Rahmen funkmusikalischer Formen scheinbar isolieren mußten, um auch ihrerseits diese für die allgemeine Musikpflege notwendige Funkentwicklung beschleunigen zu helfen. Es ist nun zu erwarten, daß sich jetzt, wo die Sperrmauer einer musikalischen Unsicherheit gebrochen ist, der musikalische Interessenstrom mit Brausen in das neu gewiesene Flußbett ergießen wird. Wir haben so die nächstliegende Aufgabe zu erfüllen, mit darüber zu wachen, daß sich der Strom nun auch in einem durch feste, musikalisch-kulturelle Grundsätze bestimmten Flußbett bewegt.

Die Meisterkonzerte.

Unter diesem Titel der vorjährigen Sendereihe bringt diesmal der Rundfunk eine Musikfolge, die dem Schaffen zeitgenössischer Komponisten gewidmet ist und auch von den Autoren selbst dirigiert wird. Die Besetzung dieser Sendereihe ist dabei recht vielseitig und trägt von Hermann Unger bis zu Richard Strauß hin, (dem übrigens ebenso wie Wolfgang Amadeus Mozart ein geschlossener Rahmen zugeeignet ist) recht bunte Entwicklungszüge. Welche Stellungnahme erfordert nun die Meisterreihe? Mit anderen Worten: Wie können wir als Hörer ihren Sinn richtig erfassen? — denn an sich kennen wir ja die angezeigten Komponisten, die mehr oder weniger fast täglich im Sinfonieprogramm berücksichtigt werden. Man könnte hier vielleicht die Antwort geben, daß es sich jedesmal um eine geschlossene Portätzeichnung handelt. Ob dann aber die Bezeichnung „Meister" überall angebracht ist oder — noch richtiger und allgemeiner — ob wir diesen Titel so gleichmäßig von uns verteilen können, bzw. diese Verteilung nicht der Historie überlassen, wäre eine nicht ganz unberechtigte Fragestellung, die wir sogar im Hinblick auf unsere persönliche Beziehung und Kenntnis gegenüber den beteiligten Komponisten ver-

treten müssen. Denn der Begriff „Meister", der vielleicht in musikfachlicher Hinsicht mehr das handwerkliche Können belegt, hat im Sprachgebrauch des Volkes eine viel umfassendere Bedeutung. So wurden wir bereits gefragt, ob denn dann unsere Klagen gegenüber der Stilzersplitterung in der zeitgenössischen Musikentwicklung überhaupt berechtigt wären, wenn es soviele und sogar bisweilen gleichaltrige „Meister" gäbe. Unsere Antwort auf diese Frage mußte deshalb lauten, daß es sich hierbei um Komponisten handele, die in sich bereits zu der Ausgeglichenheit ihres eigenen Stils gekommen sind, und daß in dieser Ausgeglichenheit der eigenen Stilbeherrschung eine gewisse künstlerische, also musikalische Fertigkeit liegt. Es ist also unsere Pflicht, den Tenor der Konzertveranstalter „Ehrt Eure deutschen Meister" und damit den künstlerischen Willen der Veranstalter grundsätzlich und dankbar anzuerkennen, während sich dann noch zu dieser Pflicht die musikalische Aufgabe gesellt, zu beobachten, in welcher Weise dieser von Richard Wagner künstlerisch gesteigerte Tenor von den einzelnen Sendungen dieser Reihe mehr oder weniger congenial kontrapunktiert wird. Der Reichssender München hatte dabei die schöne Aufgabe, diese Reihe mit Werken von E. N. von Reznicek zu beginnen und schuf mit der Ansprache seines Intendanten einen sehr feierlichen Rahmen (mit dessen Gestaltung man in jedem Falle die einzelnen Sendungen funkisch formen sollte). Die Musik hat dabei das von Reznicek'sche Schaffen mehrmals gewürdigt, so daß wir uns auf Grund dieser Sendung nur zu einem kurzen Gesamteindruck zu bekennen brauchen: Daß der Komponist den Stil seiner Zeit künstlerischem Können und abgeklärter Heiterkeit in echter und ungekünstelter Haltung darstellt. Wir sprechen dabei deshalb von einer abgeklärten Heiterkeit, weil er die Mittel der romantischen Oper mit sicherem Können in der Form einer rhythmischen Lebendigkeit musikalisch verselbständigt. Dies mag sich auch bedingungsweise auf das „Nachtstück" für Cello-Solo (Cello heißt beim Münchener Sender immer: Kniegeige) mit Begleitung von vier Hörnern, Harfe und Streichorchester erstrecken, das (wohl bewußt) aus einer kompositionstechnisch einfacheren Haltung heraus entstanden ist.

Hitler-Jugend und neue Musik.

Wir beziehen uns auf die Besprechung der „Lieder des jungen Deutschlands" von Hans Bajer (September/Oktober-Hefte der „Musik" 1935), die auch eine Erwiderung in Form eines Rundschreibens seitens des Hitler-Jugendfunks fand. Diskussionen sind dabei stets vorteilhaft, soweit ihre Schärfe in einer Deutlichkeit besteht und diese Deutlichkeit Anregungen bringt, die dann zu einer Erörterung sine ira et studio drängen. Es handelt sich also — um damit dem letzten Prinzip im Sinne der Oktober-Nummer der „Musik" nachzugehen — um eine Stellungnahme, ob denn das junge lebendige Volks- und Gebrauchslied auf dem diatonischen oder gregorianischen Tonsystem aufgebaut werden soll. Die Antwort darauf kann nur in der naiv-ehrlichen Form gegeben werden: „Singe, wem Gesang gegeben!" Daß dabei auch das singende Volk und die Musik treibende Jugend im weit stärkeren Maße an ein historisch gewordenes Tonmaterial gebunden ist als die Kunstmusik, ist eine ohne weiteres einzusehende Tatsache. Dieses Tonmaterial besteht also demzufolge in unserer Dur- und dann auch in unserer moll-Diatonik, was wohl auch Hans Bajer unzweideutig sagen wollte.

Ohne nun dabei auf die Naturgeschichte des kulturgebundenen Klangsinnes näher einzugehen, sei soviel bemerkt, daß unser Dur und Moll gewisse gemeinsame Stilmerkmale mit der Gregorianik aufweist. Diese Gemeinsamkeiten beziehen sich natürlich nicht auf die Verschiedenheit ihrer kulturgebundenen Klangbedeutung, sondern unmittelbar auf einzelne Kirchentonarten, die gleichsam sich in unserem Dur und Moll aufgelöst haben.

Diese vor mehreren Jahrhunderten zur künstlerischen Diskussion gestandenen Verwandtschaftsmöglichkeiten spielten nun wieder in der jüngeren Musikentwicklung eine größere Rolle, als nämlich die zeitgenössische Musikpflege vor neue Ausdrucksformen und entsprechende Klangverbindungen gestellt wurde. In dieser Aufgabe griffen viele Musiker, ja ganze Musikstile und Musikbewegungen wieder auf die frühere Entwicklung zurück und sahen so in den gregorianischen Intervallbeziehungen ein Mittel, die Dur-moll-Diatonik auf ihren — wirklichen oder angenommenen — Ausgangspunkt tonalitätserweiternd zurückzuführen.

Wir fragen dabei nun nicht schematisch, ob dieses Verfahren gültig oder unmöglich ist, sondern fragen vielmehr nach den zeitnahen Gestaltungskräften, die diese und (oder) jene Mittel zu einer künstlerischen Einheit überzeugend gestalten können. Von dieser Freiheit der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten machen jedoch diejenigen Bestrebungen, die aus einer lediglich „archaistischen" Haltung entspringen und sich darin festlegen, keinen Gebrauch. Dies hat die frühere Jugendbewegung oder Teile von ihr hinreichend bewiesen und dabei das Schulbeispiel einer falschen Kunsteinstellung abgegeben.

Denn ein solcher gedachter Verschmelzungsprozeß von Diatonik und Gregorianik wird sich zunächst auf dem Gebiete der Kunstmusik auszuwirken haben, weil nämlich das musizierende Volk und die musiktreibende Jugend sich niemals an ungelösten Problemgebungen, sondern vielmehr ganz instinktiv am ausgeglichenen künstlerischen fertigen Ergebnis orientiert. Weil also — um es noch anders zu sagen — Jugend- und Volksmusik im höchsten Sinne des Wortes stets eine Gebrauchsmusik sind, so werden sich ihre jeweiligen Formen heute zunächst mehr an das bis jetzt ausgeglichene Tonmaterial der Dur-moll-Diatonik halten müssen (und sie tun es ja auch instinktiv). Jede Hineinzwängung in eine ungelöste Problematik „ob Diatonik oder Gregorianik oder beides" wird deshalb in einem solchen Zusammenhang niemals über sich selbst herauskommen, und jede noch nicht gelöste und der Jugend gar nicht zukommende Kunstproblematik wird gerade auf ein neues Problem hinaus laufen. Denn auch die musikalische Erziehung hat sich in historisch-bedingter Weise zu vollziehen. Erst aus der Beherrschung des Historisch-Bedingten ergibt sich dann das Historisch-Bedingende, was ja auch erst den ausgereiften Menschen fähig macht, sich in den Geist und die Form einer lebendigen Jugend hineinzuversenken. Um zwei an sich hochwertige Beispiele gegenüberzustellen, so war etwa die in der „Stunde der jungen Nation" gesendete Bauernkantate von Heinrich Spitta von dieser Zwischenstellung Diatonik-Gregorianik leise berührt, ohne also damit die musikalische Struktur als solche anzugreifen. Das Gegenbeispiel einer Dur-moll-Diatonik, die kraftvoll von kirchentonalen Funktionsintervallen indirekt beeinflußt worden ist, wäre dann die wundervolle Melodie „Volk ans Gewehr!" Jedoch ist hier der Begriff der Gregorianik recht vorsichtig zu verwenden. Denn er soll ja nur etwas bezeichnen, was „so ähnlich" einmal vorgekommen ist, nun aber in einem neuen und neugeordneten Zusammenhang plötzlich „wieder" auftritt. Das Entscheidende ist dabei der Zusammenhang und seine sich an der überzeugenden Einheit des Materials auswirkende Gestaltungskraft!

Funkmusikalischer Programmquerschnitt.

Wir möchten ab heute an dieser Stelle nicht mehr von „allgemeinen Programmfeststellungen", sondern von einem „funkmusikalischen Programmquerschnitt" sprechen, dem wir übrigens vom nächsten Heft ab die für das allgemeine Funkprogramm maßgebende Wocheneinteilung zugrunde legen werden. Hierzu veranlaßt uns einmal die wachsende Fülle der funkmusikalischen Winterprogramme und weiter die damit gegebene Nachfrage um eine möglichst umfassende kritische Berücksichtigung. Wenn wir diese Nachfrage nur bedingungsweise berücksichtigen, so wollen wir damit in keinem Falle die ungeheure Arbeit verkennen, die mit jeder einzelnen Programmvorbereitung verbunden ist. Jedoch ist diese Vorarbeit stets der Kunst gewidmet und nicht der Kritik. Denn diese hat bei der Fülle des dargebotenen Stoffes in erster Linie die Aufgabe, die bemerkenswertesten Sendungen nach denjenigen Gesichtspunkten herauszugreifen, die das Wesen der Sache selbst ausmachen. Und dieses Wesentliche ist eben der Begriff des Funk-Musikalischen. Jeder Leser weiß, daß uns in diesem Zusammenhange nicht das Musikalische und das Funktechnische zu gleichen Teilen interessiert, sondern nur das Musikalische in dieser besonderen funkischen Vermittlungsform. Der Rahmen unserer kritischen Tätigkeit liegt also in der Verbindungslinie zwischen unserem Lautsprecher und der grundsätzlichen Gesamthaltung unserer Zeitschrift. Deshalb wollen wir stets bemüht bleiben, den Sinn solcher Betrachtungen auch im Kopftitel deutlich, bzw. deutlicher zu machen, wobei dann die noch vorzunehmende Wocheneinteilung diesem Abschnitt noch eine letzte Rundung verleihen wird.

In diesen Rahmen gehören also auch die Ur- und Erstaufführungen, deren Bekanntschaft uns eben vorwiegend durch die funkische Vermittlungsform möglich war und deren funkische Wiedergabe eben das musikalisch-stilistische Aussehen des Rundfunks ausmachen soll.

So vermittelte uns ein Programm der Berliner Philharmoniker unter Leitung Peter Raabe's die Ursendung eines Violinkonzertes von Werner Trenkner. Das genannte Werk erschöpft sich dabei in der Verwendung von sogenannten Neapolitanischen Akkordwendungen (in der Terzlage) sowie harmonischen Querständen und versteht es bei seiner Anlehnung an bekannte Konzertformen nicht, aus diesem Material eine thematisch-profilierte Linie zu gestalten. Es lag deshalb über dem Werk eine gewisse harmonische Dickflüssigkeit, wie wir sie vielleicht manchmal bei Reger beobachten können, die aber im letzten Fall ihre unbedingte Originalität in der harmonischen Prägung des Materials hat.

Eine unmittelbar funkmusikalische Prolematik gab uns die Unterhaltungsmusik auf, die der Reichssender Hamburg zum Abschluß des Deutschen Erntetages 1935 ausführte und öfters unterbrechen mußte, um den Kurzberichten von der Fahrt des Führers durch Niedersachsen nach Goslar Platz zu machen. Die mukalische Zuverlässigkeit des Hamburger Senders steht heute fest und

wirkte sich sogar hier in einem Unterhaltungsprogramm aus, das für diesen Anlaß allgemeinverständlich, passend und zugleich gediegen zusammengesetzt war. Wohl mit Rücksicht auf die zu erwartenden Unterbrechungen hatte man z. T. nur einzelne Sätze aus den betreffenden Musikwerken gewählt, damit aber für die verschiedensten Werke einen verhältnismäßig kleinen Raum geschaffen, auf dem sich die Linie der musikalischen Spannkraft nicht ganz ausschwingen konnte. Diese beiden Momente beeinflußten aber die Musikerschaft sehr und damit auch die Wiedergabe der Vortragsfolge. Wir müssen also demzufolge die Frage aufwerfen, ob denn hier nicht die Schallplatte geeigneter gewesen wäre oder zumindest die Wachsplatte, vermittels derer man das ganze Orchester vorher geschlossen hätte spielen lassen können. Und es wäre vielleicht ganz angebracht, dererlei Fragen einmal in formalen Bestimmungen über die Verwendung und Begrenzung der Schallplatte im Rundfunk grundsätzlich zu behandeln.

Auch im Rundfunk, und zwar besonders im Deutschlandsender und Reichssender Leipzig hat man den hundertsten Geburtstag Felix Draeseke's würdig gefeiert. Die stets klare Wiedergabe seiner Werke ließ dabei erkennen, daß Felix Draeseke mit der erste Komponist war, der die Klänge der romantischen Oper in der Instrumentalmusik verselbständigt und in einer straffen, rein musikalischen Form ohne jegliche textlich-dramatische Beibedeutung verarbeitet hat. Im übrigen möchten wir dabei noch auf die geschlossenen Ausführungen des vorangegangenen Oktoberheftes über Draeseke hinweisen. Im Anschluß daran ist dann die Sendung zu erwähnen, die Hamburg dem 75-jährigen Felix Woyrsch widmete, der bei dieser Gelegenheit die Ursendung seiner 5. Sinfonie op. 75 selbst dirigierte. Im langsamen Satz war die stilistische Freundschaft mit Bruckner sehr offensichtlich, während die lebhafteren Sätze eine ausgereiftere Materialbehandlung und eine schlagkräftige, sowie frische Kürze verrieten.

Was wir endlich dem vergangenen Funkprogramm noch besonders nachrühmen müssen, ist der tatkräftige Wille zu einem übernationalen musikalischen Gedankenaustausch. Fast alle Länder, mit denen wir einen oder mehrere musikalisch-kulturelle Beziehungspunkte haben, waren berücksichtigt, desgleichen auch die verschiedensten Musikformen, so daß es eine Fülle von Anregungen gab, die wir für eine gesonderte Betrachtung innerhalb unserer Musikchronik zurückstellen möchten. Endlich spielten noch Opern-Fragen eine wichtige Rolle, die wir im nächsten Abschnitt behandeln bzw. verarbeiten wollen.

Die einzelnen Sender.



Das Wort und der Ton sind im Rundfunk die „funkgeeignetsten" Gestaltungsmittel, — und damit ist bereits das Problem der eigenen Funkoper gegeben. Wir selbst haben die verschiedensten Gestaltungsformen einer funkischen Opernpflege in unserer Musikchronik vom August aufgezählt und sind dort auf die Formen der Opernübertragung und des Opernquerschnitts an Hand des Funkprogramms näher eingegangen. Mit besonderen Fleiß haben sich auch in diesem Winter die einzelnen Sender auf die Möglichkeiten der funkischen Operngestaltung konzentriert, wobei uns nun auch einmal und im ganz besonderen Maße die eigentliche Funkoper interessieren soll. Den eigentlichen Anlaß fanden wir beim Reichssender Köln, dessen Kunstabteilung im Einverständnis mit der Reichssendeleitung den Autoren Hans Martin Cremer (Text und Hans Bullerian (Musik) den Auftrag zur Schaffung einer selbständigen Funkoper erteilt hat. Diese „Sendeoper", wird demnächst zur Ursendung kommen und von folgenden Voraussetzungen bestimmt sein, die wir auszugsweise aus einem Aufsatz des Autors Hans Martin Cremer in Funk-Wacht (Nr. 41, 1935) wiedergeben wollen:

„Aber die Oper wurde nun einmal von seinem Schöpfer nicht nur für das Hören, sondern auch für das Schauen geschrieben. Und da dieses Schauen bei der Funkoper fehlt, konnte dem Hörer immer nur eine unvollständige Wiedergabe des Geschaffenen übermittelt werden. Vieles, was auf der Opernbühne nur durch das Bild verständlich wird, mußte bei der Funkoper durch Dialoge, durch Inhaltsangaben oder durch Erzählungen der handelnden Personen ersetzt werden. So blieb die Funkoper (d. h. die durch das Mikrofon vermittete Bühnenoper) immer etwas Unvollständiges; sie war nur dann wertvoll für den Funkhörer, wenn dieser vorher das Werk auf der Bühne gesehen hatte..." Der Verfasser behandelt demgegenüber dann das Sendespiel, das in seiner funkischen Arteigenheit „dem Hörer die Vorgänge der Handlung in einer Deutlichkeit vermittelt, die das Miterleben, selbst für den nichtgeschulten Hörer, leicht macht."

„Eine gleiche Sendeart ist also auf dem Operngebiet zu erstreben. Der Rundfunk muß also in

seiner Eigenschaft als Volksfunk im besten Sinne des Wortes etwas bringen, was jedem Hörer verständlich und einleuchtend ist. So muß auch die Sendeoper als erste Vorbedingung einfachste Handlung als Voraussetzung haben. Komplizierte Vorgänge, allzu häufiger Wechsel der Handlungen oder die Zeit der Handlungen müssen vermieden werden, weil bei der Sendeoper jedes erläuternde Ansagen und jede Erklärung des Handlungsortes fortfallen muß. Der Hörer muß aus dem Gehörten wissen, wo und wann die Handlung der Oper spielt."

So wählte dann Cremer für sein Libretto einen Stoff, der — mit Ausnahme eines kurzen Vorspiels — fast in derselben Zeitspanne spielt, in der es gesendet wird, also in ungefähr einer Stunde: „Das erleichtert natürlich das Verständnis des Hörers. Wenn wir in dem Vorspiel russische Soldatenlieder, vermengt mit aus der Ferne klingendem Gesang ostpreußischer Landfrauen, hören, wenn dazu der Sturm heult und die Soldaten sich an dem Ofen erwärmen müssen, wenn die Glocken von Schlittenpferden zu hören sind, so weiß man, ohne daß man etwas sieht, daß es Kriegswinter an der ostpreußischen Grenze ist."

Was wollen wir nun mit diesen Zitaten selbst sagen:

Wir treiben Musik, um uns gleichsam über den Gemüts- und Empfindungsgehalt unseres wirklichen Lebens auch in der Unmittelbarkeit musikalischer Ausdrucksformen unterhalten zu können. Die Form dieses musikalisch-seelischen Allgemeinen ist die absolute Musik, während wir in der Oper die seelische Spannung durch die Annäherung und Angleichung des Seelisch-Allgemeinen an das Ideell-Wirkliche gleichsam verdichten. Deshalb ist auch diejenige Oper und diejenige Inszenierung die künstlerisch-beste, die zwischen Handlung und Musik, zwischen dem Ideell-Wirklichen und ihrem musikalisch-seelischen Ausdruck keinen unnötigen Zwischenraum für Erklärungen läßt und in künstlerischer Formung die Echtheit des seelischen Musikausdrucks so erfaßt, daß zwischen Handlung und Musik nur noch ein formaler Unterschied besteht. Um dieses Problem nun ganz und gar auf die funkische Opernpflege zuzuspitzen, so darf sich der Funk der Opernform dann bedienen, wenn er imstande ist, auch im Lautsprecher ohne trennende Erklärungen das Musikalisch-Seelische und das Ideell-Wirkliche einheitlich darzustellen. Recht glückliche Versuche — wenn auch wieder in anderer Richtung — machten hier u. a. auch die Hamburger und Münchener Sender, deren Ergebnisse wir demnächst in einem anderen Zusammenhang behandeln wollen. Kurt Herbst.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin: Nach Webers „Oberon" galt die Arbeit der Staatsoper nun einem anderen Stiefkind der Opernbühne, Mozarts „Cosi fan tutte". Es war des Meisters Schicksal, daß sich viele Besserwisser seines Werkes annahmen, um es aus der angeblichen unmöglichen textlichen Einkleidung zu befreien. Abgesehen von der auch in der geschicktesten Neufassung fehlenden Einheit von Musik nud Wort bedeutet es aber auch eine Verkleinerung des Bildes Mozarts, wenn man seine Musik wohl passieren läßt, um dann das Buch als einen Fehlgriff zu bezeichnen. Er war auch Bühnengenie genug, um mit sicherem Instinkt das Rechte zu finden, zumal in diesem Werk der höchsten Reife. Das Programmheft der Staatsoper ließ Richard Strauß zu dem Thema der Bearbeitungen zu Wort kommen. Er spricht von der „geradezu musterhaften Textübersetzung von Hermann Levi". Nun, das Werk gelangte trotz Levi zu einem Erfolg, der zweifellos von Dauer sein wird. Clemens Krauß musizierte so gelöst, wie es selbst bei ihm nicht alltäglich ist. Es wurde eine fast tänzerische Aufführung, leichtfüßig, beschwingt, ohne daß die Musik ihre Gewichtigkeit darüber einbüßte. Der Aufbau der Bühne war von Ludwig Sievert bestens gelöst. Phantasievolle Bilder schufen Stimmung und vor allem erwies sich der Wechsel des Schauplatzes gegenüber der häufig durchgeführten Vereinheitlichung der Szene als dramatisch schlagkräftiger und dem Werk dienlich. Die Spielleitung Rudolf Hartmanns belebte den Handlungsablauf durch wirksame Einfälle. Man spürte seine ordnende, geschickte Hand, die keinen Schritt dem Zufall überließ, bis in scheinbare Nebensächlichkeiten. Diese Sorgfalt ist bei einem dramaturgisch so schwierigen Werk doppelt angebracht, obwohl die gleichgültige Haltung des Publikums dieser Oper gegenüber mehr auf eine veränderte Einstellung zum Operntext überhaupt zurückzuführen ist als auf die hier an sich ausgezeichnete

Anlage der Handlung. Die Aufführung darf als ein Muster dafür gelten, was ohne Verletzung des Geistes Mozarts an dramatischen Lichtern aufgesetzt werden kann.

Die gesanglichen Anforderungen sind gerade in dieser Oper gefürchtet. Eine Fiordiligi, die in Koloratur und Kantilene gleichmäßig vollkommen war, sang Viorica Ursuleac. Obwohl die Partie für ihren dramatischen Sopran stellenweise recht tief liegt, hielt sich der Eindruck durchweg auf derselben Höhenlinie. Auch die Dorabella Gertrud Rüngers war eine prächtige Leistung. Die beiden Partner Karl Hammes und Julius Patzak (als Gast aus München) brachten ihre Geliebten in mustergültigem Belcanto zu Fall. Josef von Manowarda als Marchese Alfonso entfaltete selbst in dieser Umgebung eine ungewöhnliche Gesangskultur. So voller Liebreiz und übermütiger Laune Adele Kern die Verwandlungskünstlerin Despina spielte, so kann man darüber nicht übersehen, daß sie stimmlich in der Staatsoper fehl am Platze ist. — Der Beifall wurde ganz unnötig von einer Claque aufdringlich unterstützt.

Herbert Gerigk.

Die Opernspielzeit hat uns in diesem Jahre gleich zu Anfang zwei sehr bemerkenswerte Ereignisse gebracht: das Gastspiel der „Deutschen Musikbühne" und die Eröffnung der „Volksoper im Theater des Westens". Bereits im vergangenen Jahr hat die „Deutsche Musikbühne" durch ihre zielbewußte künstlerische Arbeit, die zugleich wichtigsten kulturpolitischen Zielen dient, stärkste Beachtung gefunden und erfreuliche Erfolge erzielt. Der Auftakt ihrer diesjährigen Spielzeit, den sie nach einer sorgsamen Probenzeit in Schleswig-Holstein und einem wohlgelungenen Hamburger Gastspiel jetzt im Schillertheater gab, läßt für ihre weitere Tätigkeit das Beste erwarten. Als eines der Kulturinstrumente der NS. Kulturgemeinde und einzige nationalsozialistische Wanderoper bildet sie eine Arbeitsgemeinschaft, die durch die besondere Art ihrer Organisation hervorragend geeignet ist, gute Opernkunst in die Provinz, auf das flache Land und namentlich auch zu den Grenz- und Auslandsdeutschen zu tragen. Ein kleines, aber ausgezeichnetes Orchester unter erprobten Dirigenten (Max Hüsgen, Ferdinand Ludw. Herz und Dr. Hans Hörner), zumeist junge hoffnungsvolle Opernkräfte, die innerhalb ihres Faches abwechselnd Solo- und Chorrollen spielen, also niemals „Star" sein können, einfache, aber sehr geschickt und zweckentsprechend gemachte Dekorationen und eine klug abwägende, mit allen



Wirkungsmöglichkeiten des Theaters vertraute szenische Leitung (Intendant Th. A. Werner) der bisher ausschließlich gepflegten Linie der Spielplan dieses Jahres weicht nicht unerheblich von der bisher ausschließlich geplegten Linie der Spieloper ab, die jedoch nach wie vor die Stärke der „Deutschen Musikbühne" ist. Mit der Aufführung der „Walküre" hat sie sich keiner leichten Belastungsprobe ausgesetzt. Aber gerade diese Aufführung bewies, daß von diesen Bühnenleistungen nicht alltägliche Erlebniskraft ausgeht. Die Eröffnungsvorstellung leitete auch insofern einen neuen wichtigen Arbeitsabschnitt ein, als in Zukunft die Verbindung zwischen der NS. Kulturgemeinde und der Auslandsorganisation der Partei durch die „Deutsche Musikbühne" sich noch enger gestalten wird.

Als das am straffsten gefügte und rein theatermäßig wirksamste Werk des „Ringes" kann gerade die „Walküre" Hörern, die bisher noch wenig oder gar keine Bekanntschaft mit dem Werk Richard Wagners hatten, einen starken Eindruck von der Kunst des Bayreuther Meisters vermitteln. Unter geschickter Ausnutzung des engen Raumes, den die Bühne des Schillertheaters bietet und der auch in Zukunft an den Spielorten der „Deutschen Musikbühne" gegeben sein wird, und unter Herausarbeitung des Wesentlichen kam eine Aufführung zustande, die sich sehen und auch hören lassen konnte. Natürlich ist es keine leichte Aufgabe für einen Sänger, heute eine Spieltenorpartie und morgen den Siegmund zu singen, aber schon hier zeigte es sich, daß die Vielseitigkeit der Darsteller derartige Aufgaben rechtfertigt.

Mit der „Fledermaus", Puccinis „Butterfly" und „Gianni Schicchi", Suppés „Schöner Galathee" und dem köstlichen Spätwerk deutscher Opernromantik „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz wurde eine aufsteigende Darstellungslinie erreicht, die sich namentlich in Puccinis genialem Buffowerk und Suppés klassischer Operette zu absoluten Höhepunkten erhob. Der Zusammenklang zwischen Orchester und Bühne ist vorbildlich, und wie die

Gesangsleistungen nicht durch üppigen Belcanto bezwingen, überzeugt die aus dem Geist der Musik empfundene, spielfreudige und stets im Sinne eines wohldisziplinierten Ensembles bewegte Darstellung. Die Berliner Opernabende der „Deutschen Musikbühne" bewiesen jedenfalls, daß die Pflege der Opernkunst auch abseits der großen Städte in berufenen und verantwortungsbewußten Händen liegt.

Auch die neue Volksoper im „Theater des Westens" baut ihre Arbeit auf der breiten Grundlage einer volkstümlichen Opernkunst auf. Bereits in der vorigen Spielzeit wurden im Theater des Westens Spielopern für die Volksgenossen gegeben, denen bisher die Oper fremd war. Die neue Bühne, die sich der besonderen Förderung des Reichspropagandaministeriums und der NS. Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in der Deutschen Arbeitsfront erfreut, wird schon durch diese besonderen Gegebenheiten in hohem Maße ein Theater des werktätigen Volkes sein. Mit dem Großen Schauspielhaus und dem Theater am Nollendorfplatz, das Operetten gibt, schließt sie den Ring der von „Kraft durch Freude" betreuten Bühnen. Intendant Erich Orthmann, der früher das Danziger Staatstheater leitete, plant eine künstlerische Aufbauarbeit auf lange Sicht. Eine sorgfältige Auslese von Werken soll beweisen, daß die größten Kunstwerke zugleich auch die volkstümlichsten sind. Seichte, innerlich wertlose Opern haben keinen Platz im Spielplan der Volksoper, dagegen wird der Grundsatz guter und vielseitiger Unterhaltung weitgehend berücksichtigt werden. Die erste Aufführung griff mit Beethovens „Fidelio" gleich nach dem Höchsten auf dem Gebiet der musikalischen Bühne. Sie bewies, daß in der Volksoper ernste und berufene künstlerische Kräfte am Werk sind. Orthmann als umsichtiger, auf möglichsten Ausgleich zwischen Bühne und Orchester bedachter musikalischer Leiter an der Spitze eines guten und entwicklungsfähigen Orchesters und Hofmüllers bis in Einzelheiten überlegen durchgestaltete Spielführung mit den groß gesehenen Bühnenbildern von Max Haferung waren beachtliche Leistungen. Unter den Sängern ragten der Pizarro Franz Notbolts, der Fidelio Magda Madsens und der Rocco Rolf Heides hervor. Der „Freischütz" und „Tosca" setzten mit beachtlichen Aufführungen die begonnene Linie fort, wenn auch hinsichtlich des Gesanglichen noch Ungelöstes übrigbleibt. Der weitere Spielplan sieht Lortzings „Wildschütz", Humperdincks „Hänsel und Gretel", ferner „Tannhäuser", „Maskenball", „Figaros Hochzeit", „Boris Godounow" und „Mona Lisa" vor, also Opern, deren Wirkung weniger von bestimmten musikalischen Geschmacksrichtungen als von einer unverbildeten Aufnahmefähigkeit des Hörers abhängig ist. Daß diese bei den Besuchern der Volksoper vorhanden ist, haben die bisherigen Aufführung gezeigt.

Eine Probe polnischer Opernkunst gab in Anwesenheit von Ministerpräsident Göring und des polnischen Botschafters die Sopranistin der Warschauer Oper, Adelina Korytko, in einem Staatsoperngastspiel als Leonore im „Troubadour". Die Künstlerin, die über einen schlanken, hellgefärbten Sopran und eine klug bewußte Darstellungskunst verfügt, ergänzte glücklich das Staatsopernensemble, in dem Margarete Klose, Helge Roswaenge und Herbert Janssen durch ihre Gesangsleistungen Begeisterung weckten. Hermann Killer.

Bochum: Durch die Verselbständigung des Duisburger Theaters und die Auflösung der Bochum-Duisburger Theater-Ehe ist im Theaterleben des Ruhrgebiets eine grundlegend veränderte Situation entstanden, indem nun der Duisburger Schauspielbedarf von Essen aus, der Bochumer Opernbedarf von Köln aus bestritten wird. Über die rein materielle Frage der Bedarfsbestreitung hinaus bleibt als wichtigere die künstlerische Frage zu entscheiden, wie sich die Ergebnisse der neugeschaffenen Situation auf das künstlerische Gesicht der einzelnen Theater auswirken. Im Falle des Bochumer Stadttheaters darf man dieses Ergebnis nach den ersten beiden Gastspielabenden der Kölner Oper (mit Wagners „Tristan" und Mozarts „Figaro") als durchaus günstig bezeichnen. Denn die früher von Duisburg verfolgte Linie eines großen, repräsentativen Opernstils wird hierdurch in ähnlicher Form fortgesetzt. Rein musikalisch bedeuten diese Gastspiele, besonders nach der „Figaro"-Aufführung mit ihrem prachtvollen Ensemble erlesener Stimmen zu urteilen, darüber hinaus noch einen besonderen Gewinn.
Wolfgang Steinecke.

Duisburg Nach einer kurzen Operetten-Vorspielzeit eröffnete die Duisburger Oper (wie jetzt das Stadttheater sich nennt) den neuen Theaterwinter mit einer wahrhaft festlichen Aufführung der „Meistersinger". Eine hochgespannte musikalische Leistung des Ensembles, aus dem neben den bewährten Kräften als neue wertvolle Mitglieder Paul Erthal (ein ausgezeichneter Beckmesser) und Rudolf Wedel (Stolzing) hervorzuheben sind, und der von Hillenbrand

studierten Chöre unter der klar zusammenfassenden Leitung Paul Drachs verband sich mit einer szenischen Erscheinung, die in den malerisch großzügigen Bildern Josef Fennekers und der belebenden Regie Rudolf Scheels vor dem privaten Charakter des „Lustspiels" mehr seine Bedeutung als nationales Festspiel betonte. Im Sinne dieser Idee lag der Höhepunkt der Aufführung nicht nur äußerlich, sondern innerlich begründet im Schlußbild. Seine szenische Lösung war offensichtlich entscheidend angeregt von der nationalen Feiergestaltung des neuen Deutschland und führte von hier aus Wagners Werk überzeugend hin zu einem allgemeingültigen Bekenntnis des deutschen Volkes zu deutscher Meisterkunst. Wolfgang Steinecke.

Essen: Die Tendenzen zu einem zeitnahen und einem volksnahen Theater fanden in der Spielzeiteröffnung des Opernhauses mit der westdeutschen Erstaufführung der „Zaubergeige" von Werner Egk glücklichen Ausdruck. Die Erstlingsoper des jungen Bayern ist zweifellos eine schöne Erscheinung im jungen Opernschaffen. Denn sie entproblematisiert die Lage; nicht dadurch, daß sie die fraglos vorhandenen komplizierten Probleme umgeht oder gar nicht sieht, sondern dadurch, daß sie alle Problematik und Kompliziertheit gegeneinander aufhebt zu einer höheren, zusammengesetzten, aber immerhin natürlichen Einfachheit, so daß denn schließlich die Wahl der hoch verpflichtenden Bezeichnung „Volksoper" nicht mehr allzu gewagt erscheint. Das Libretto nach Pocci ist mit seiner Mischung aus Zauber, Humor und Märchen die rechte Grundlage für eine solche Volksoper. Musikalisch macht die Paarung des Kunst- und Geistvollen mit dem Urwüchsig-Volkstümlichen das Besondere der Oper aus. Die in der zeitgenössischen deutschen Oper so oft vermißte fruchtbare Querverbindung zwischen Volks- und Kunstmusik: Egk stellt sie auf glückliche Art her, indem er sich durch den Willen zur Volksoper nicht verleiten läßt, sein ausgesprochen modernes Musikertum zu verleugnen. Die Wiedergabe gehörte zu den besten Opernleistungen der Essener Bühne; ihr hohes künstlerisches Niveau darf als Versprechung für die kommende Spielzeit gelten, die sich hoffentlich nicht nur mit diesem Auftakt, sondern auch weiterhin ebenso aktiv für das junge Opernschaffen einsetzt. Johannes Schülers musikalische Leistung hatte für das Musikantisch-Draufgängerische wie für das Artistisch-Differenzierte das rechte Gefühl. Ungemein feinfühlig traf auch Wolf Völkers Inszenierung den Ton zwischen stilisiertem Marionettenspiel, naivem Märchen und anmutig-leichter Parodie. Die Aufführung, deren schöne Ensemblewirkung von Kaiser-Breme, Käthe-Kersting, Emmy Küst und Kerner trefflich geführt wurde, hatte großen Erfolg. — Eine sympathische Neuerscheinung ist auch Walter W. Goetzes Operette „Schach dem König", die durch Puhlmann (musikalische Leitung) und Zedler (Regie) stilvoll und beschwingt zur westdeutschen Erstaufführung gelangte. — Eine Neuinszenierung der „Tosca" (Direktion: Rischner; Regie: Hensel) fesselte durch die gesangsdramatischen Leistungen Glanka Zwingenbergs, Lothar Lessigs (Scarpia) und Hageböckers (Cavaradossi). Wolfgang Steinecke.

Hamburg: Als Beitrag zum Händel-Jahr machte die Staatsoper nochmals den Versuch, eine Oper von Händel, den „Julius Caesar", für ein breiteres Publikum zurückzugewinnen. Man versuchte es diesmal sozusagen auf einem Kompromißweg; das „statische" Prinzip der Barock-Oper wurde durch modernere musikdramatische Färbungen aufgelockert. Einmal durch betontere opernhafte Belebung der Rezitative, dann durch eine großangelegte Gestaltung des Bühnenbildes, das die Handlung in einem monumental-heroischen Rahmen versinnbildlichte. Auch hatte man einige Arien gekürzt, noch mehr, als es schon in der Hagenschen Bearbeitung der Fall ist, und die die Orchesterbesetzung (Streicher) auf reiche Klangentfaltung gestellt. Ob es möglich und richtig ist, die Barock-Oper, die nun einmal in ihrer dramatischen Form für uns verloren zu sein scheint, dergestalt für den historisch unwissenden Hörer schmackhafter zu machen, kann noch strittig sein. Die künstlerische Sorgfalt, mit der die Staatsoper an diese Neugestaltung Händels heranging, mußte jedenfalls anerkannt werden und der Versuch an sich, hervorgegangen aus dem Willen, der Opernkunst Händels für unsere Zeit zu dienen, verdiente Interesse. Max Broesike-Schoen.

Hannover: Aus der Tätigkeit des Opernhauses ist die Erstaufführung von Rezniceks „Donna Diana" in der neuen, von Julius Kapp und

dem Komponisten besorgten neuen Fassung zu berichten. Gegenüber der bisherigen Bearbeitung ist das Textbuch völlig neu und die Partitur hat eine weitere Auflockerung hinsichtlich der Instrumentierung erfahren. Kapp verlegt die alte Handlung aus der Ritterzeit in bürgerliche Kreise von Barcelona und stellt in den Mittelpunkt des Geschehens die spröde Donna Diana, die sich dem Geliebten erst dann zu eigen gibt, nachdem er selbst den Spröden und Gleichgültigen gespielt hat. Die dankbarste und publikumswirksamste Szene ist dabei ein Tanz Dianas, den der Liebhaber geflissentlich übersieht. Reznicek zeigt eine glückliche Hand, wenn er auch in seinen Themen nicht immer wählerisch ist. Seine durchsichtige Behandlung des Orchesters, das der gesanglichen Linie ungehinderte Entfaltungsmöglichkeiten läßt, bewahrt den fröhlichen Unterton des musikalischen Lustspiels; in ihrer Eingänglichkeit, weniger in der etwas dünnen Handlung liegt denn auch der Erfolg, den das freundliche Werk mit Arno Grau am Pult und Maria Engel und dem neuverpflichteten Tenor Peter Anders in den tragenden Rollen in der Inszenierung Georg Wambachs erringen konnte. August Uerz.

Nürnberg: Auf Wunsch des Führers wurde das Opernhaus während der Sommermonate umgebaut. Hand in Hand mit der äußeren Renovierung, die endlich den aufdringlichen Schwulst des Jugendstils beseitigte, ging ein Ausbau der Ensembles und des Orchesters. Der Wille des Führers, mit einer Festvorstellung der „Meistersinger" den Reichsparteitag einzuleiten, bedingte für die Nürnberger Bühne in diesem Jahre eine völlige Neueinstudierung des Werkes. Die Inszenierung Maurachs griff in vielem auf den Bayreuther Stil zurück, hat dabei aber den Vorzug eines unbedingt sicheren Kontaktes mit der Musik. Alfons Dressel hat nach dem Vorbilde Furtwänglers (der die Festvorstellung des Parteitages dirigierte) manche seiner früheren Tempiauffassungen korrigiert. Einen empfindlichen Riß erlitt das Meistersinger-Ensemble durch den Weggang Karl Kronenbergs, der als Charakterdarsteller in dem jungen Nachwuchs der Wagnersänger fraglos zu den größten Erwartungen berechtigt. Wilhelm Schmid-Scherf, der „neue" Sachs, wird ihm gegenüber schweren Stand haben, wiewohl seine seltenen stimmlichen und geistigen Vorzüge außer Frage stehen. Als erste Novität kann eine Erstaufführung der „Donna Diana" von E. N. v. Reznicek registriert werden. Die gedankliche Substanz dieser heiteren Oper bleibt trotz der textlichen Neugestaltung durch Dr. Kapp beschämend gering. Positivere Eindrücke hinterließ die eminent bühnenwirksame, routiniert instrumentierte Musik, deren herzhaft zugreifende Vitalität im Rhythmischen und Melodischen die eklektische Stilhaltung des Werkes bis zu einem gewissen Grade aufwiegt. Man tat klug daran, das Ausstattungsmäßige in den Vordergrund zu rücken. Die choreographisch prachtvoll herausgestellten Tänze Hans Helkens entschieden für eine günstige Aufnahme. Als Aktivposten des Spielplans dürfen ferner Neueinstudierungen Verdis „Maskenball" und Mozarts „Cosi fan tutte" gebucht werden. Während uns für Verdi ein Ensemble von prachtvoller Geschlossenheit zur Verfügung steht, wird ein solches für Mozart noch immer ad hoc zusammengestellt, so daß gewisse Fehlbesetzungen unvermeidlich waren. Hier Abhilfe zu schaffen, wäre eine der dringlichsten Aufgaben unseres Instituts. Dann könnten sich für eine Mozartpflege hier äußerst günstige Perspektiven eröffnen, zumal die Nürnberger Oper in Alfons Dressel einen Mozartinterpreten von Format besitzt. Im übrigen werden Mozart, Verdi und Wagner auch weiterhin die Komponenten des Spielplans sein. Die Auseinandersetzung mit dem Gegenwartschaffen wird sich auf Wagner-Régenys „Günstling" und Respighis „Flamme" beschränken.

Willy Spilling.

Oberhausen: Für das Oberhausener Stadttheater bedeutete die Eröffnung der neuen Spielzeit die bewußte Ausrichtung auf ein neues kulturpolitisches Ziel. Unter dem Leitwort „Wir bauen ein Theater des Volkes" hatten Theaterleitung (Heinrich Voigt) und NS. Kulturgemeinde Hand in Hand gearbeitet, um den Bestrebungen des Theaters eine breitere Grundlage und größere Auswirkungsmöglichkeit zu schaffen. Im Sinne dieser Bestrebungen will das Theater, dessen Hauptdomäne bisher die Operette war, stärker die Oper in seinen Arbeitsbereich einbeziehen. Einige recht achtenswerte Ansätze hierzu waren schon in der vergangenen Spielzeit mit leichter erschließbaren Opern („Mignon", „Tiefland", „Opernprobe") gemacht worden. Die neue Spielzeit wurde mit einer erfreulich spielfrischen „Fledermaus"-Aufführung eröffnet. Wolfgang Steinecke.

Osnabrück: Halton-Kollos Operette „Ein Kaiser ist verliebt" wird ihren Weg vor allem deshalb machen, weil sie in bemerklicher Klarheit von den Ungebundenheiten einer haltlosen Zeit abrückt. Zudem ist Theo Halton, der noch kürzlich als Textdichter der Dransmann-Oper „Münchhausens letzte Lüge" erfolgreich hervortrat, wirklich etwas eingefallen. Vor dem Hintergrunde des Wiener Kongresses 1814/15 spielt nicht eine simple, schmalspurige Liebesgeschichte um einen abenteu-

ernden Jaren, es ist echt wienerisches Milieu, was der Textautor hier eingefangen hat. Allein der letzte Akt büßt an Wirkung etwas dadurch ein, daß noch einmal einer der verflossenen Liebhaber der Tänzerin Anna Bachmayer auftritt. Walter Kollo schüttete eine große Zahl reizvoller und schlagkräftiger Melodien über diese Geschichte aus. Manche davon werden zweifellos Volkstümlichkeit erlangen. Hans Fuchs' Inszenierung der Uraufführung hatte Leben. — Im Spielplan der neuen Spielzeit finden wir u. a. Pfitzner „Das Herz", Reznicek „Donna Diana", Janacek „Jenufa", Wagner-Regeny „Der Günstling", Lortzing „Casanova", Lortzing „Die kleine Stadt", Verdi „Macbeth", Puccini „Turandot", Tschaikowsky „Eugen Onegin". Gerhard Kaschner.

Rostock: Das Stadttheater beging die Feier seines 40jährigen Bestehens mit einer festlichen „Freischütz"-Aufführung unter GM. Adolf Wach mit Marcel Wittrisch (Max) und Käte Heidersbach (Agathe) als Gästen. Diese wahrhaft deutsche Volksoper kam durch die hohe Gesangskultur und Darstellung der Träger der Hauptrollen zu herrlichster Wirkung. Die heimischen Kräfte boten den berühmten Gästen eine durchaus würdige Umrahmung, so daß die ganze Vorstellung zu einer einheitlich stilvollen künstlerischen Tat erwuchs. Vor der Aufführung gab der Unterzeichnete einen Rückblick auf die Tätigkeit des Theaters, das seit seiner Eröffnung stets echt deutsche Kultur im Geiste Richard Wagners erstrebte. Dem letzten Intendanten Ernst Immisch, der am 11. September starb, nachdem er noch auf dem neuen Thingplatz als Werbung den dritten Akt des „Rienzi" nach der Bayreuther Partitur vorgeführt hatte, wurde mit warmer Anerkennung seiner hohen Verdienste Dank gezollt. Dr. Friedrich Wacker, mit der vorläufigen Leitung des Theaters betraut, gelobte im Sinne seiner Vorläufer seines Amtes zu walten und schloß mit dem Heilruf an den Führer als Schirmherrn deutscher Bühnenkunst. Von den bisherigen Leistungen ist ein sehr guter „Rienzi" zu rühmen, in dem die neu verpflichteten Kräfte sich vorteilhaft vorstellten.

Wolfgang Golther.

Konzert

Berlin. Unter den Instrumentalkonzerten hörte mit Beginn des Konzertwinters eine Einrichtung auf, die sich während der warmen Jahreszeit des stärksten Zuspruchs erfreut hatte: die Orgelkonzerte in der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses. Die von Arp Schnitger erbaute Barockorgel eignet sich hervorragend zur Wiedergabe alter Kirchenmusik. Fast stets war der kleine, ar-

chitektonisch vollendet schöne Raum überfüllt, wenn in den regelmäßigen Feierstunden, zumeist an den Sonntagabenden, bekannte Organisten aus Berlin und dem Reich Werke aus der Zeit der Hochblüte protestantischer Kirchenmusik spielten. Johann Sebastian Bach, Buxtehude, Pachelbel, Bruhns, Tunder, Walther Prätorius und manch anderer Meister der verschiedenen deutschen Organistenschulen erfuhren eine zumeist stilvoll abgerundete Wiedergabe. Die überaus starke Anteilnahme des Publikums zeigt deutlich, in welchem Maße diese verinnerlichte Musik in den letzten Jahren an Boden gewonnen hat. — Alte Musik in spieltechnischer Vollendung brachte auch ein Gemeinschaftskonzert des griechischen Flötisten Demetrios Callimahos und der Cembalistin Barbara Speckner, beides Musiker von überlegenem technischen Können und geistiger Gestaltungskraft. Neben Bachschen Werken kamen charakteristische Werke von Platti, Aubert, Leclair, Grety und Hasse zum Vortrag, wobei Callimahos sich als ein technisch kaum erreichbarer Meister der Flöte zeigte. — Eine besondere Stellung im Konzertleben nehmen auch die Bach-Abende von Claudio Arrau ein, der an 12 Abenden das gesamte Klavierwerk Bachs zum Vortrage bringt: eine geistig und pianistisch ungeheure Leistung. Arraus künstlerische Entwicklung ist ein seltenes Beispiel organischen Wachsens und Reifens. Die gleichermaßen von höchstem Wollen und Können getragene Wiedergabe — bisher spielte der Künstler das „Wohltemperierte Klavier" — findet stets den dankbarsten Beifall einer gleichmäßig starken, vom echten Erlebnis berührten Gemeinde. — Ein pianistisches Experiment unternahm Walter Rehberg auf „Jankos chromatischer Terrassenklaviatur". Diese Erfindung des Ungarn Paul von Janko, sechs Tastenreihen, die u. a. den Anschlag eines Tones an drei verschiedenen Stellen ermöglichen, hat sich in fünfzig Jahren nicht durchsetzen können, obwohl sie theoretisch alle Vorteile für sich hat. Rehberg zeigte ihre Möglichkeiten und sein großes Können in einem buntgemischten Programm, aber er dürfte sich mit der Annahme, die Einführung der Janko-Klaviatur sei nur durch ein konservatives Beharrungsvermögen bisher verhindert worden, doch im Irrtum befinden.

Kammermusikabende des Stroß-Quartetts und des Wendling-Quartetts erneuerten die Bekanntschaft mit zwei bestens bekannten Kammermusikvereinigungen. Das Stroß-Quartett spielte Schubert, darunter das Forellenquintett, das durch die Mitwirkung Michael Raucheisens am Klavier eine besonders künstlerische Note erhielt, das Wendling-Quartett mit dem ausgezeichneten Klarinettisten Philipp Dreisbach setzte sich in schöner Ausgeglichenheit des Zusammenspiels für Reger, Haydn und Mozart ein. — Als Gastdirigent spielte Eugen Jochum mit den Philharmonikern die „Musik mit Mozart" von Philipp Jarnach, erfreulich als Zeichen einer beginnenden Mehrberücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens, wenn auch der Musik Jarnachs bei aller Gekonntheit die Wirkungsgrenzen eng gesteckt sind. In dem D-moll Klavierkonzert Werk 15 von Brahms bewies Winfried Wolf erneut, daß er einer unserer hoffnungsvollsten Pianisten ist. Auch Hans Erich Riebensahm gehört zu den Klavierspielern, deren Entwicklung weiter Erfreuliches erwarten läßt. Eine verfeinerte Anschlagskultur und sicheres musikalisches Stilempfinden zeichneten seine Wiedergabe des D-dur Klavierkonzerts von Mozart in dem Konzert der Philharmoniker unter Hans Rosbaud aus. Die D-dur Sinfonie von Haydn und Bruckners Sechste ließen erkennen, daß der musikalische Leiter des Reichssenders Frankfurt a. M. mehr zu musikalischer Feinmalerei als zur Monumentalität neigt. — Das Landesorchester Gau Berlin, das immer mehr zu einem einheitlichen Klangkörper wird, dirigierte der Kölner Operndirektor Fritz Zaun, ein Musiker von fast explosivem Temperament, der in der 5. Sinfonie von Tschaikowsky das Melos der slawischen Seele mit Inbrunst nachzeichnete. Hermann Diener spielte das A-dur Violinkonzert des 19jährigen Mozart.

Unter den Solisten-Konzerten gebührt dem Schubert-Abend von Paul Lohmann eine besondere Anerkennung. Selten wird man die „Winterreise" empfindungsmäßig nud gesanglich so gemeistert hören. — Als ungewöhnlich begabte Sängerin erwies sich Irra Petina von der Metropolitanoper in New York: ein bestechend schöner Sopran von herrlicher Leuchtkraft eint sich mit vorbildlicher Gesangskunst und einer sympathisch ursprünglichen Gestaltung auch des deutschen Liedes. — Seinen zahlreichen Freunden brachte sich der ehemalige Tenor der Charlottenburger Oper, Martin Öhmann, wieder in Erinnerung, der stimmlich aufgefrischt mit seiner persischen Gattin ein Programm sang, das vor allem durch die schwedischen und persischen Lieder fesselte.

Einige namhafte Vertreter der jungen polnischen Künstlergeneration lernte man in einer Morgenfeier der „Komödie" kennen: die junge Geigerin Eugenia Uminska, eine Virtuosin mit gepflegtem, etwas kühlem Ton und Jersy Czaplicki, den ersten Bariton der Warschauer Oper, einen Sänger mit ausgezeichneten Qualitäten, der nicht nur in Opern-Glanzarien, sondern auch im deutschen Lied gefallen konnte.

Eine ganz besondere Note erhält das Berliner Musikleben in diesem iWnter durch die Konzerte der NS. Kulturgemeinde in den Außenbezirken der Stadt. In Verbindung mit den Städtischen Volksbildungsämtern finden hier regelmäßig Abende statt, die durch ihr geschickt zusammengestelltes Programm und die erlesenen künstlerischen Leistungen bereits eine ganz ungewöhnliche Anziehungskraft gewonnen haben. Der ständig steigende Besuch beweist, welche Aufnahmefähigkeit und welch starkes Bedürfnis für gute Musik gerade auch in Volkskreisen besteht, für die die Teilnahme an künstlerisch hochwertigen Veranstaltungen eine Seltenheit bedeutet. Es ist musikalische Pionierarbeit im besten Sinne, die hier von der NS. Kulturgemeinde geleistet wird, um so wertvoller, als durch diese Abende endlich einmal der Kreis des fast schon stereotypen Berliner Konzertpublikums eine Blutauffrischung erhält, die einen weiteren Schritt auf dem Wege einer wirklich volkstümlichen Musikkultur bedeutet. Künstler wie Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, Gerhard Hüsch, Friedrich Wührer, um nur wenige zu nennen, ferner das Landesorchester unter namhaften Dirigenten wirken mit, und der Widerhall, den ihre Darbietungen bei einem begeisterungsfähigen Publikum finden, beweist, wie fruchtbar und wertvoll der Gedanke dieser Konzerte ist. Hermann Killer.

Hamburg. Eine bedeutungsvolle Uraufführung stand am Beginn der großen Sinfonie-Konzerte des Winters. Hans Pfitzner hat der Konzertliteratur für Solo-Instrumente bisher zwei Werke geschenkt: ein Violinkonzert und ein Klavierkonzert. Nach einigen Jahren des Schweigens tritt er jetzt mit einem neuen Solo-Konzert für Violoncello an die Öffentlichkeit, das Gaspar Cassado, dem es gewidmet ist, im ersten Preisträger-Konzert in Hamburg in Anwesenheit des Komponisten erfolgreich aus der Taufe hob. Das einsätzige Werk (G-dur) schließt sich, im äußerlich freien formalen Verlauf, das eine Reihe Themen verarbeitet, an das Violinkonzert an. Aber dieses Fantasie-Stück, wie es ebensogut heißen könnte, entwickelt sich in fühlbarer immer logischer und symphonischer Gebundenheit. Konzentration, Sparsamkeit der Mittel, im Aufbau, im Orchesterpart,

ist sein Kennzeichen, und man wird darin vielleicht weniger ein Mitgehen mit zeitstilistischen Entwicklungen sehen als Weisheit des Alters. In dem etwa viertelstündigen Verlauf ist, aus einem zart entrückten, kantabilen Anfang heraus, eine Fülle der Stimmungen, der symphonischen Entwicklung gebannt, die zugleich viel — unaufdringliche — kunstvolle Arbeit (Fugato, Imitationen usw.) enthält. Über dem Ganzen liegt eine echt pfitznersche, schwebende romantische Stimmung; sie wäre nicht echter Pfitzner, wenn nicht auch dunklere, grüblerische Empfindungen diese Musik umschatteten, die wie der Gesang eines Einsamen, eines still dem Klang dieser Welt Lauschenden ist. Es mag kein Zufall sein, daß gleich zu Beginn ein „Palestrina"-Motiv (statt d-moll aber G-dur) anklingt. Die Violoncellisten werden sich freuen, daß sie dieses Werk erhalten haben. Es stellt wohl, in erster Linie musikalisch, Ansprüche, aber dem Instrument ist voll Gelegenheit gegeben, sich auszusingen und selbständig, ohne äußeren virtuosen Prunk zu enthalten. Pfitzner hat hier in der aufgelösten und doch zusammengehaltenen Form, auch im Ausdruck, besonders glücklich die Verschmelzung der in ihm wirkenden Gestaltungskräfte vollzogen: einer phantasievolleren romantischen und brahmsisch herberen Richtung, wie es gerade in seinem instrumentalen Schaffen zutage tritt. Das Ereignis des zweiten, von Eugen Jochum geleiteten Philharmonischen Konzertes, in dem er als Erstaufführung auch die „Musik mit Mozart" von Philipp Jarnach brachte, war Ginette Neveu, eine junge französische, dem Vernehmen nach erst 15jährige Geigerin, die sich zum erstenmal an diesem Abend in Deutschland und in Hamburg vorstellte. Sie ist vor kurzem im Internationalen Solisten-Wettbewerb in Warschau als erste Preisträgerin unter 80 Bewerbern hervorgegangen und ist eine neue erstaunliche Begabung, die eine große Entwicklung vor sich hat. Sie spielte — auch das ist beachtenswert — das Brahms-Konzert, gewiß mehr aus einer romanischen Sphäre heraus, in der formalen Abrundung und Geschmeidigkeit der Gestaltung — zugleich ein Beweis, daß dieses Konzert gar nicht „gegen die Violine" geschrieben ist —, aber ohne den sinfonischen Gehalt des Werkes zu beeinträchtigen. — Der Richard-Wagner-Verein erscheint in diesem Winter in verjüngter Gestalt. Die Veranstaltungen sind, unter der neuen Leitung von Richard Richter, in der Auslese der Werke, in der künstlerischen Mitwirkung und in der Gesamtrichtung noch weiter ausgebaut worden, um damit den Richard-Wagner-Verein fruchtbar im Zeitsinn — und schließlich auch im Sinne Richard Wagners, der immer für lebendige Entwicklung ein-



trat — in das allgemeine örtliche Musikleben einzugliedern. Nach einer alten Gepflogenheit ist ein Abend im Jahr dem hamburgischen Schaffen gewidmet. Von Heinrich Sthamer, der etwa einem norddeutsch-regerisch gerichteten Komponistentypus angehört, hörte man eine Violin-Sonate, ein Werk romantischer Richtung von schönem, vornehmem Gehalt, das sogar eher etwas an die Cesar-Franck-Schule erinnert. Auch Theodor Kaufmann behandelt in seinen „Kanonischen Variationen und Fuge für Flöte, Klarinette und Streichquartett" die Kunstform des Kanons, auf besinnlich-stille Stimmungen gestellt, in romantischer Haltung. Zwei Komponisten gehörten, in der stilistischen Prägung deutlich erkennbar, einer jüngeren Generation an: Helmut Paulsen mit einer Bratschen-Sonate und Walter Girnatis (Sonate für Flöte und Klavier). Paulsen gibt sich noch zu nüchtern sachlich, bewußt; hoffentlich kommt der junge, begabte Komponist bald einmal mit einem größeren, bedeutungsvolleren Werk heraus. Girnatis verpflanzt dem Charakter des Instrumentes angepaßt, noch impressionistische Nachwirkungen in moderne Beweglichkeit der Linie und in die Neigung der Zeit zu rein formaler Haltung. Musikantisch empfunden, in norddeutschen, aber schon aufgelichterten Färbungen gehalten sind die drei Sätze aus dem Streichquartett von Gerhard Maaß. Sechs schlichte Lieder von Hermann Erdlen atmen Volkston in der Grundhaltung. Im benachbarten Altona beging Felix Woyrsch, der seit über 40 Jahren, jetzt städtischer Musikdirektor im Ruhestand, in Altona lebt und schafft, den 75. Geburtstag. Zu Ehren des Dirigenten und Komponisten, dessen Bedeutung als schaffender Künstler vor allem in wertvollen nachromantischen Oratorien wurzelt („Totentanz", „Da Jesus auf Erden ging", „Passionsoratorium"), fand ein Festkonzert, statt, in dem die drei (vor dem Werk Regers entstandenen) Böcklin-Fantasien und ein kürzlich entstandenes, noch von Schaffenskraft zeugendes „Deutsches Sanktus" für Chor und Orchester zur Aufführung kamen.

Max Broesike-Schoen.

Krefeld. Neben der Förderung des Theaterwesens ist die Pflege der Musik eine der wichtigsten Aufgaben des nationalsozialistischen Kulturprogramms.

Krefeld weist eine alte und reiche Musiküberlieferung auf. Auch der jetzige Konzertwinter soll allen Freunden guter Orchester und Chormusik wieder Freude und Erhebung bringen. Der Konzertplan wurde weiter ausgebaut, die Zahl der Sinfoniekonzerte erhöht, die anderenorts so beliebten Meisterkonzerte eingeführt. Die Verpflichtung von 10 Gastdirigenten von Ruf und Rang bietet Gewähr dafür, daß sich die Konzerte abwechslungsreich und lebendig gestalten werden. Vorgesehen sind 8 Sinfoniekonzerte, 2 Chor- und 4 Meisterkonzerte. Schon das erste Konzert im großen Stadthallensaal zeigte, daß sich die in diesem Jahre durchgeführte Verpflichtung besonderer Gastdirigenten sehr günstig auswirkt. Vor ausverkauftem Hause bot Wilhelm Sieben eine in ihrem musikalischen Aufbau vorbildliche Wiedergabe der „Romantischen Es-dur Sinfonie" von Anton Bruckner. Eingeleitet wurde das Konzert durch Bachs gut musiziertes „Brandenburgisches Konzert Nr. 3, G-dur". Elly Ney spielte das Klavierkonzert in Es-dur Op. 73" von Beethoven. Einen nicht minder großen künstlerischen Erfolg zeigte das 2. Sinfoniekonzert, das Hagens Musikdirektor Hans Herwig, eine starke musikalische Persönlichkeit, leitete. Die Vortragsfolge enthielt die G-moll Sinfonie von Mozart und Tschaikowskys „Pathetique". Außer diesen beiden Sinfonien brachte das Programm zwei Kantaten für Altsolo und Orchester, Haydn „Ariadne auf Naxos" und Regers „Hymnus der Liebe", die Emmi Leisner mit vollendeter Meisterschaft sang.

Paul Fischer.

Leipzig. Die NS. Kulturgemeinde Leipzig hat unlängst ihre umfangreichen künstlerischen Pläne für den kommenden Winter bekanntgegeben, unter denen an Bedeutung wie an Zahl die musikalischen Veranstaltungen obenan stehen werden. Als eine ihrer wichtigsten Aufgaben erachtet es die Kulturgemeinde, den Nachwuchs der schaffenden und nachschaffenden Künstler in jeder Weise zu fördern und vor allem den jungen Komponisten Gelegenheit zu geben, ihre Werke in öffentlichen Aufführungen dem Urteil des Publikums zu unterbreiten. Deshalb werden im Gohliser Schlößchen, dem „Hause der Kultur" in diesem Winter regelmäßige Abende für junge Komponisten stattfinden. Der erste dieser im stimmungsvoll barocken Oeser-Saale abgehaltenen Abende machte mit jungen Leipziger Komponisten bekannt, wobei Helmut Meyer von Bremen in streng kontrapunktisch geschriebenen Klavierstücken, Fred Lohse in Trio-Variationen über ein Thema von Mozart tonsetzerisches Talent, aber noch wenig eigene Persönlichkeit zeigten. Dagegen erbrachten mehrere von Margarete Peiseler-Schmutzler sehr schön gesungene Lieder des verstorbenen Alfred Heuß den Beweis, daß dieser bedeutende Gelehrte auch als Schaffender starke Beachtung verdient. Die Kulturgemeinde plant ferner 2 bis 3 Orchesterkonzerte und einen der Kirchenmusik gewidmeten Abend, wo jungen Komponisten und ihren Werken der Weg in die Öffentlichkeit gebahnt werden soll. Weiter sollen 6 bis 8 „Bunte Kammermusikabende" stattfinden, auch die Unterhaltungsmusik und Hausmusik soll eine geeignete und musikerzieherische Pflege finden. Als vornehmste musikalische Veranstaltung werden wiederum im Gewandhaus (in Gemeinschaft mit dem Reichssender Leipzig) sechs große Sinfoniekonzerte mit dem Leipziger Sinfonieorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Hans Weisbach durchgeführt werden. — Der erste vom Kulturamt der Stadt Leipzig im Kaufhaus veranstaltete Kammermusikabend wurde vom Weitzmann-Trio (Fritz Weitzmann-Klavier, Hans Mlynarczyk-Violine, Fritz Schertel-Violoncello) bestritten und gestaltete sich in einer Schumann-Gedenkfeier mit der glanzvollen Wiedergabe des Klaviertrios d-moll und des Klavierquintetts Es-dur zu einem Triumph der ausgezeichneten Instrumentalvereinigung.

Wilhelm Jung.

Nürnberg. Durch die Erhebung Nürnbergs zur Stadt der Reichsparteitage, mit dem alljährlich auch die große, für das ganze kulturelle Schaffen richtungsgebende Kulturtagung der Bewegung verbunden ist, sind unserer Stadt auch auf musikkulturellem Gebiete besondere Verpflichtungen erwachsen. Wir müssen hier leider feststellen, daß das hiesige Musikleben in der Einlösung dieser Verpflichtungen noch manches schuldig geblieben ist. Gewisse Anzeichen deuten aber darauf hin, daß für die kommende Konzertzeit, die infolge der Reichsparteitage von den maßgebenden Konzertinstitutionen der Stadt erst Ende Oktober mit einer Reihe von Bachkonzerten eröffnet wurde, ein gewisser Aufschwung zu erwarten ist. Der Esche-Chor, der von nun an Konzertverein geworden ist, gedachte in zwei groß angelegten Konzerten, die unter dem Protektorat der NS. Kulturgemeinde standen, der beiden großen Jubilare des Jahres. Im ersten Abend spielte der hochbegabte Rudolf Zartner Orgelwerke von Bach in markanter Profilierung und unmanierierter Registration. Eine besondere Note erhielt diese Abendmusik durch Rolph Schröder, Kassel, der der Chaconne mit Hilfe des von ihm selbst konstruierten Rundbogens Klangwirkungen von un-

geahnter Fülle entlockte. Der zweite Abend stand unter dem monumentalen Eindruck von Händels „Alexanderfest". Das Solistenensemble (Luise Pflüger, Julius Patzak und Georg Wieter) war in seiner Konstituiton leider etwas unausgeglichen, zumal die Sopranistin noch in letzter Minute einspringen mußte. Der Abend, der mit der „Wassermusik" grandios eingeleitet wurde, wird in der Reihe der Bach-Händel-Veranstaltungen einen Ehrenplatz behalten.

Willy Spilling.

* Zeitgeschichte *

Tageschronik

Der Potsdamer Orgelvirtuos und Glockenist Prof. Otto Becker veranstaltete am 22. Oktober anläßlich seines 25jährigen Glockenistenjubiläums in der Potsdamer Garnisonkirche eine Abendmusik unter Mitwirkung der Sopranistin Marg. Vogt-Gebhardt und des Cellisten Curt Becker. Man hörte neben Werken von J. S. Bach, Händel, Reger die „Fughetta" für Orgel von A. F. Graeber.

Das nächste Internationale Musikfest, das die Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik durchführt, soll im Frühjahr 1936 in Barcelona stattfinden.

In Heidelberg findet zu Pfingsten 1936 ein Franz-Schubert-Fest statt; den Teilnehmern am Fest werden ein Sinfoniekonzert, ein Kammerkonzert und ein Liederabend geboten.

Die Städte Heidelberg und Mannheim beabsichtigen gemeinsam die Durchführung eines Richard-Strauß-Festes unter Mitwirkung des Meisters.

Das große Haus der Duisburger Oper hat in diesem Jahre einen derartigen Abonnenten-Zuwachs zu verzeichnen, daß Operndirektor Rudolf Scheel das Abonnement für weitere Anmeldungen sperren mußte.

Am 3. November eröffnet die Duisburger Oper nach völligem Umbau ihr zweites Haus, das etwa 1700 Personen faßt.

Das nächste schlesische Musikfest findet im Sommer 1936 traditionsgemäß in Görlitz statt. Es wird voraussichtlich unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers stehen.

In Essen gelangen innerhalb der städtischen Konzertveranstaltungen 1935/36 (Gesamtleitung: Johannes Schüler) folgende Werke lebender Komponisten zur Aufführung: Wilh. Maler: Oratorium „Der ewige Strom" (Uraufführung), Klußmann: Symphonie c-moll (Erstaufführung), Larsson: Sinfonietta für Streichorchester (Erstaufführung), Gerster: Kleine Sinfonie (Erstaufführung), Jarnach: Musik mit Mozart (Erstaufführung), Weismann: Sinfonietta severa (Erstaufführung), Peeters: Sinfonie (Uraufführung), Pepping: Partita (Erstaufführung), Egk: Georgica (Erstaufführung), Maaß: Hamburgische Tafelmusik (Erstaufführung), Graener: Vorspiel, Intermezzo und Arie für Sopran-Solo, Gambe und Kammer-Orchester (Erstaufführung), Fortner: Streicher-Konzert (Erstaufführung), v. Wolfurt: Klavier-Konzert (Erstaufführung), Besch: Kurische Suite (Erstaufführung), Juon: Kammer-Sinfonie (Erstaufführung).

Erich Lauer hat zu der kürzlich vollendeten „Kantate zum 9. November" des Dichters Herbert Böhme die Musik geschrieben.

Die Spieleinung Berlin ist eingeladen worden, Ende Oktober in der Universitäts-Aula in Oslo und im Osloer Rundfunk Konzerte auf alten Instrumenten zu geben.

Rundfunk

Walter Niemann (Leipzig) spielte aus eigenen Klavierwerken im Reichssender seiner Vaterstadt Hamburg (Suite nach Hebbel op. 23, Ursendung der „Taumaaten", Humoresken aus dem Hamburger Hafen op. 136) und im Reichssender Königsberg (das gleiche Programm), sowie im Reichssender Leipzig (Erstaufführung der „Alten Holländer", Bilder nach Meistern des 17. Jhs., op. 134.)

Im Deutschlandsender brachte Carl Bittner am 22. Oktober von ihm entdeckte Cembalo-Konzerte von Müthel und Nichelmann sowie zwei Quartette von H. J. Riegel in Erstaufführung.

Tanz und Gymnastik

Die der Jutta Klamt-Schule in Berlin angegliederte Tanzgruppe wurde einer Neugliederung unterzogen. Die Gruppe wurde auf 10 Mitglieder erhöht und ist in Solisten der Gruppe und in Tanzgruppenmitglieder aufgeteilt. Leitung der Tanz-

gruppe: Jutta Klamt, musikalische Leitung: Walter Schönberg.

Von den Berliner Bezirksämtern (Volksbildungsamt) haben in Zusammenarbeit mit der NS. Kulturgemeinde die Bezirksämter Horst Wessel, Neukölln, Reinickendorf — den Tanzabend innerhalb ihrer Kunstabende der Tanzgruppe Jutta Klamt übertragen. Begleitung: Landesorchester Gau Berlin. Dirigent: Friedrich Jung.

Personalien

Der Leiter des NS. Reichs-Symphonie-Orchesters, Franz Adam, teilt mit, daß er mit dem Verfasser verschiedener, durch den Ring-Verlag, Berlin, herausgegebener Schlager, gezeichnet „Text und Musik von Franz Adam", nicht identisch ist. Der Landesleiter der Reichsmusikkammer Hessen-Nassau, Kammermusiker Paul Fichtmüller, wurde auf die Dauer von 6 Jahren zum Ratsherrn der Stadt Darmstadt berufen.

An das Deutsche Grenzlandtheater Görlitz wurde der Leipziger Geiger Hermann Lahl als 1. Konzertmeister verpflichtet.

Konzertmeister Eduard Oßwald vom Reichssender Stuttgart wurde als Lehrer der Violinausbildungsklassen an die Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe, der Komponist Wilhelm Petersen als Lehrer für Komposition und Musiktheorie an die Städt. Hochschule für Musik und Theater in Mannheim berufen.

Dem Dozenten an der Berliner Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Adolf Strube wurde die Dienstbezeichnung „Professor" verliehen. Der 1. Solocellist der Dresdner Philharmonie, Richard Sturzenegger erhielt einen Ruf nach Bern als Lehrer der Konzertausbildungsklasse des Konservatoriums, 1. Solocellist des Orchesters und Mitglied des Streichquartetts.

Hans-Martin Theopold wurde im Anschluß an seinen Klavierabend in Kopenhagen vom dortigen Rundfunk, außerdem vom Osloer Sender verpflichtet. Er spielte kürzlich in Görlitz in dem Klavierkonzert von Grieg unter Leitung von Kapellmeister Walter Schartner und wird in dieser Winterspielzeit u. a. auch als Solist in Sinfoniekonzerten in Bochum und München wirken.

Jubiläum

Musikverlag C. A. Challier & Co. (Richard Birnbach), Berlin: 100 Jahre! Am 2. November 1835 wurde die Jubelfirma von August Challier und Carl Gaillard gegründet. Gaillard, einer der allerersten, die für Richard Wagner in die Schranken traten, starb schon 1851. Das Geschäft führte Challier bis 1865 allein weiter und übergab es dann seinem Sohne Willibald. Willibald Challier (geb. 1841, gest. 1926) ließ seinen Verlag vor allem eine Pflegestätte des deutschen Konzert-Liedes werden. Meister wie Ansorge, Berger, Fleck, Hermann, Hofmann, Kaun, Noren, Reznicek, Schillings, Sinding, Strauß, Weingartner usw. vertrauten ihm ihre Werke an; manchem von ihnen bahnte er den ersten Weg in die Öffentlichkeit. Als Willibald Challier sich nach langem auch für den Musikalienhandel als Berufsstand segensreichem Schaffen aus Altersrücksichten 1919 von seinem Verlage trennen mußte, hatte er die Genugtuung, sein Lebenswerk in die Hände eines Berufenen übergehen zu sehen, dessen Lehrchef er einst gewesen: Richard Birnbach. Dieser ist nun seit anderthalb Jahrzehnten alleiniger Inhaber der Firma, die er durch zahlreiche Neuausgaben, durch neue Lieder und Kammermusik von Reznicek, Hermann, Weingartner, Juon, Fleck, Kishi, Janke usw. mit der Gegenwart verbindet.

Todesnachrichten

Der Leiter des Jenaer Konservatoriums, Prof. Willy Eickemeyer, ist am 24. September zu Saalsdorf in Braunschweig gestorben. Der verstorbene Künstler hat ein Alter von 56 Jahren erreicht. Eickemeyer stammt aus dem Braunschweigischen, hat in Leipzig an der Universität und am Konservatorium studiert und wurde 1903 Leiter der Klavierausbildungsklasse am Konservatorium Dortmund.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Musik zur Weihnacht

Von Karl Schüler-Magdeburg

Das „Weihnachtsstück"! — Wieviel Tränen hat das schon gekostet, wieviel Ärger hat das schon geschaffen! Spätestens im November geht das Üben daran los und dauert bis zum Heiligen Abend, um dann — endlich, gottlob — auf dreiviertel Jahr wieder zu verstummen. Es wäre aufschlußreich, wenn ohne vorherige Anmeldung einmal alle Schulen feststellen würden, was da noch alles lebendig ist. Es ist wohl im gesamten Jahreslauf die einzige Gelegenheit, bei der der Privatmusikunterricht auf das Leben Bezug nimmt, aber das Ergebnis ist selten kulturell wertvoll. Das Weihnachtslieder-Potpourri zum Mitsingen ist noch verhältnismäßig harmlos, es hat sogar den Vorteil, daß es vielleicht auch wirklich mitgesungen wird, namentlich, wenn nicht nur die erste Strophe des immer wieder vergessenen Textes beigefügt ist. Dann kommen aber bei den „Fortgeschrittenen" die „Brillanten Fantasien über beliebte Weihnachtslieder", die mit Dreiklangsgeklingel und gekreuzten Händen allerlei Brillanz entfalten, aber von Phantasie kaum etwas spüren lassen. Und endlich tauchen die — ach, so süßen — „Stimmungsbilder" auf mit verführerischen Titeln, die so recht zu dem passen, was ein geschäftstüchtiger Geist seit Jahrzehnten aus dem Weihnachtsfest gemacht hat: Zucker und wiederum Zucker, eine wahre Zuckerkrankheit, und nicht nur in der Musik! Nur wenige Privatmusiklehrer haben den Mut, hier einen Wandel schaffen zu wollen. Sie können es nur selten, weil leider die Eltern oft genug immer das größte Vergnügen an Weihnachtsmusik haben, die schon die Urahne spielte und nun der jüngste Sproß des Hauses nach monatelanger Tätigkeit als Überraschung unter dem brennenden Lichterbaum vorträgt. Es erben sich eben nicht nur „Gesetz und Rechte wie eine ewige Krankheit fort", sondern auch „Weihnachtsstücke". Und wer sie als das bezeichnet, was sie in den meisten Fällen sind, Schund und Kitsch, der erntet Verstimmung, und ist er Privatmusiklehrer, dann schicken die Eltern ihre Kinder zu einem anderen, nach ihrer Meinung verständnisvolleren, und das Übel wächst weiter.

Gerade die musikalische Seite der Weihnachtszeit läßt am deutlichsten erkennen, wie wenig Urteilsvermögen in Wahrheit vorhanden ist. Denn auch selbständig denkende Eltern, die sonst nicht als „kitschfördernd" gelten mögen, können hier nicht das Echte vom falschen Schein unterscheiden. Sie würden einen Öldruck wohl kaum in ihrem Zimmer dulden, würden alle Erzeugnisse der Kulturindustrie ablehnen, die mehr vortäuschen wollen, als sie sind; aber beim Weihnachtsstück finden sie das fadeste Gestammel vielleicht sogar schön. Sie empfinden nicht, wie oft eine ganz einfache Weise von dem Zuckerschaum rauschender Geläufigkeitsübungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird und wie wenig der Aufwand an Mitteln dem inneren Wesen entspricht. Ist es nicht auch manchmal die Eitelkeit, die hier auf Kosten der Weihnachtsmusik sich breit macht? Oder müssen die schlichten Weisen immer erst parfümiert werden, damit sie gesellschaftsfähig erscheinen? Oder soll gerade das verdeckt werden, was die Weisen ursprünglich mitteilen wollten: Einfachheit und Reinheit? Oder ist Ehrlichkeit vor sich selbst

ein unerwünschter Gedanke? Möchte man vielleicht nicht daran erinnert werden, daß man eine Weihenacht feiert, und nicht das größte Geschäft des Jahres? Wer sich aber darüber klar ist, daß die Grundlage jeder Kultur im Begriff des Echten und Wahrhaftigen ruht, wer sich weiter bewußt wird, daß eine neue Lebenshaltung und Kultur zu allererst bei ihm selbst beginnen muß, sollte der nicht beginnen, auch über die Musik der Weihnacht einmal nachzudenken?

Die alten Weihnachtsbräuche, von denen Mosers „Tönende Volksaltertümer" künden, oder die Weihnachtshefte der „Musik" vom Dezember 1931 und 1933, viele Weihnachtslieder und auch die großen Kunstwerke setzen alle voraus, daß sie zum Dienst einer gemeinsamen Feier verwendet werden. Sie sind reine Gebrauchsmusik, die nur in dem ihr gemäßen Rahmen recht am Platze ist. Viele davon verlieren mit der Übertragung in den engeren Raum des Heimes ihren eigentlichen Sinn. Sie sind klanglicher Ausdruck der Glaubensgemeinschaft und brauchen zum Mittönen beides, Glauben und Gemeinschaft. Diese innere Grundhaltung als seelische Bereitschaft ist auch die Voraussetzung der häuslichen Weihnachtsmusik, ohne die sie leer und sinnlos wird.

Aber wie selbst das Totengedenken oft genug nur Anlaß ist zu einem „Kirchenkonzert mit namhaften Solisten", so wird auch durch manche prachtentfaltende Weihnachtsmusik der Sinn der Weihnachtsfeier nach der Seite des musikalischen Genusses verschoben, wenn nicht das Werk aus dem echten Weihnachtsgeiste heraus empfunden wurde und wiedergegeben wird. Von diesem Blickpunkte aus läßt sich leicht beurteilen, was schon an einem Klavierstück etwa echt und was künstlich und falsch ist. Wer sich so bemüht, Weihnachtsmusik nicht nur mit den Ohren, sondern vielmehr mit einem reinen Herzen zu hören, dem wird manchmal eine kleine, anspruchslose Melodie mehr geben als ein erstklassiges Sinfonieorchester unter einem berühmten Dirigenten. Der steht aber auch damit dem Volkstum näher als der Abonnent des Konzertsaales. Denn diese Hirtenweisen oder Krippenlieder oder geistlichen Gesänge sind echt und wahr, weil sie aus demselben Kreise stammen, der sie sang, weil sie auch nicht mehr scheinen wollen, als sie sind. Sie werden gefälscht, wenn sie mit geschmäcklerischen Zutaten versehen werden, wenn sie modernisiert werden, wenn sie in den Konzertsaal versetzt werden, und wenn sie von „großen Künstlern interpretiert" werden zum „Publikumserfolg". Bei den Weihnachtsliedern merkt man noch am ehesten den Unterschied von echt und unecht, wenn man sie dann von Kindern gesungen hört, nicht im Chorkonzert, sondern so um die Adventszeit herum, ohne äußeren Anlaß leise für sich selbst gesungen — —

„Für sich selbst" muß man diese Lieder singen, wenn man ihnen nahe kommen will, und vor allem: man muß selbst singen! Sich vorsingen lassen, ist schon ein Verzichten, ein Beiseitestehen. Sie sich von Schallplatte oder Radio vorsingen lassen, ohne auch nur das Verlangen zum Mitsingen zu verspüren, ist ein Beweis seelischer Taubheit. Und sich seiner ungelenken Stimme schämen und darum schweigen, wenn die anderen singen, ist ein Mißverständnis. So wie der kirchliche Choral ein Bekenntnis der gesamten Gemeinde sein soll und sich der Schweigende von dieser Gemeinde selbst ausschließt, so fordert auch das häusliche Singen zur Weihnacht die Anteilnahme aller Familienmitglieder, und der Schweigende stellt sich nicht nur außerhalb, er stört auch damit die Sin-

genden und macht sie befangen, weil sie nun nicht mehr für sich singen, sondern zu Vorsingenden geworden sind. Lange Zeit war der Bestand an Weihnachtsliedern nicht sehr umfangreich, und die am meisten verbreiteten waren nicht die wertvollsten. Unsere Zeit hat es leicht, aus den vielen schönen, alten Liedern, die namentlich der Bärenreiter- und der Kallmeyer-Verlag neugedruckt haben, auszuwählen und zu erkennen, wie ernst und herb und doch innig die Töne waren, die vor alten Zeiten zur Weihnacht erklangen, und wie dieser musikalische Ausdruck unserer Auffassung näher steht als manche kindertümlich sein sollende Süßigkeiten. Sehr viele davon sind auch mit verschiedenen Instrumenten spielbar und geben damit der Hausmusik manche wertvolle Anregung.

Es ist wohl kein Fest so offen für die Hausmusik wie gerade das Weihnachtsfest. Nicht nur die langen Winterabende rufen nach gemeinsamer musikalischer Betätigung, es scheint, als ob auch die Herzen zur Adventszeit aufgeschlossener und empfänglicher sind für manche Klänge, die sonst vom geräuschvollen Alltag übertönt werden. Hier ist jetzt eine Haltung des Musizierens im Entstehen, die immer mehr zu den alten Meistern zurückfindet und in ihnen, die von der früher herrschenden Romantik allzusehr vernachlässigt wurden, immer neue Schätze ausgräbt und sich an ihnen auf viele Weise erquickt und bereichert. Das soll nicht dazu führen, daß eine neue Einseitigkeit herangezüchtet werde, die nun wiederum die Romantik ganz ablehnt. Aber wer einmal die seelischen Kraftströme der neuentdeckten „Alten" in sich aufgenommen hat, wird sich darüber klar sein, daß damit das Gebiet der Musik ebenso erweitert wird wie der Umfang der inneren Erlebnismöglichkeiten. Diese „alten" Meister fühlten sich ja nicht als Ausnahmemenschen von besonderer Begnadung, sie waren auch für sich nur die Kantoren und Organisten ihres bescheidenen Lebenskreises, und handwerkliche Tüchtigkeit galt ihnen als einziger Maßstab für ihr Tun. Weniger die Erfindung des Neuen, als die Ausschmückung des Vorhandenen beschäftigte sie zu allermeist. Und wo sie aus eigenem schufen, blieben sie doch der Lebensäußerung ihrer Zeit treu: der selbstverständlichen und rückhaltlosen Bindung an die Gemeinschaft, getragen von einer einheitlichen Haltung, die im Glauben wurzelte. Auch die Religionsspaltung änderte zunächst noch nicht viel daran; denn wenn auch das Was des Glaubens nun nicht mehr überall gleichklang, das Wie des Lebens im Glauben war dasselbe geblieben: eine freudige Bereitwilligkeit zur restlosen Einordnung des Einzelnen im Dienste des Gemeinsamen. Diese feste Grundlage des Wollens spricht sich auch in der Musik aus, die fast ausnahmslos Klarheit, Reinheit und Ruhe atmet, aber — um mit Schiller zu reden — „Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird". Die Keuschheit des Empfindens, die nur scheinbar kühle Zurückhaltung wurde, erscheint unserer Zeit geradezu als Erlösung, aber nicht als Erlösung von uns selbst, sondern als Hinführung zu uns selbst, zu unserem besseren Ich, das uns wie das unwiederbringlich verloren gegangene Paradies der Kindheit anmutet. Brahms sang noch: „O wüßt ich doch den Weg zurück..." Wir können ihn gehen durch das Mittel der Musik aus der Zeit vor und um Bach. Wer auch nur erst in einem einzigen Werke davon gespürt hat, wie davon weit über den

musikalischen Genuß hinaus das ganze Wesen einer inneren Läuterung teilhaftig wird, der wird immer wieder dahin zurückfinden. Die ungeheuren seelischen Erschütterungen, die wir alle durchleben mußten, sind der Grund dafür, daß wir uns wieder mehr zu der apollinischen Kunst des Ebenmaßes und der Ruhe hingezogen fühlen als zum Dionysischen des Rausches. Die Neuherausgabe der alten „Kleinmeister" ist nicht eine Museumsarbeit, sondern eine politische Tat! Ihre Wirkung läßt sich nicht statistisch messen, aber sie hat wesentlichen und nicht geringen Anteil an der Neugeburt der deutschen Seele.

Hier findet man gerade für die Weihnachtszeit so unerschöpfliches Klanggut, daß man mit Staunen inne wird, wieviele Kostbarkeiten sich die vergangene Zeit entgehen ließ aus Unkenntnis und Vorurteil. Auch das Hinfinden zu dieser Musik ist zu Weihnachten am leichtesten; denn in der Hauptsache sind Volkslieder der Kern des Ganzen. Die Ursprungsnähe dieser Stücke läßt sie unmittelbar eingänglich werden jedem, der selbst noch im Volkstume sich zu Hause fühlt und auch in der Musik nicht des Parfüms oder des Opiates bedarf, um glücklich zu sein. Was der Wandsbeker Bote bittet in seinem Abendlied: „Laß uns einfältig werden ...", ist nirgends so nachhaltig geformt wie in der alten Weihnachtsmusik, und überhaupt in der alten Musik. Sie hat dafür von berufenen Berufsmusikern oft genug Spott und Verachtung geerntet.

Zwei große Vorzüge hat diese Musik: Sie erfordert nur geringe technische Vorkenntnisse (dafür aber oft reichliche „musikalische", z. B. zählen muß man tüchtig bei den meisten!), und sie ist in ihrem Wesen meist nicht an bestimmte Klangfarben gebunden, man kann sie also auf beliebigen Instrumenten spielen. So gehen die meisten Stücke für Blockflöten auch recht gut für Geigen; der Generalbaß, auf einem heutigen Klaviere gespielt, hat meist die Baßstimme der Instrumente dabei, die zur Not also entbehrt werden kann. Die alte Musik verträgt auch in den meisten Fällen eine beliebige Stärkenbesetzung, sie ist also von Solisten bis zum „Massenchor" gleich gut spielbar.

Die geringen technischen Anforderungen machen sie geeignet für eine Art des Musizierens, wie sie bis heute noch nicht da war, wie sie aber vielleicht besonders zu Weihnachten auch am leichtesten „erstaufzuführen" ist: das Gemeinschaftsmusizieren. Einmal heißt das: Für die Gemeinschaft musizieren. Daß man für eine Weihnachtsmusik auch noch Eintrittsgeld fordert, ist doch schon kaum noch ernst zu nehmen, oder man müßte es bitter ernst nehmen. Aber das ist es gar nicht, was gemeint ist. Sondern vielmehr das Hineintragen der Musik ins Volk. Das Weihnachtssingen, das in vielerlei Formen noch lebendig ist, wenn auch oft zum Bettelsingen entartet, könnte eine fröhliche Urständ feiern, wenn alle Berufsmusiker auf den Gedanken kämen, daß auch sie eine Volkstumspflicht haben, und wenn sie sich durch diesen Gedanken verleiten ließen, nun am Heiligen Abend überall frei zu musizieren. Nicht etwa als geräuschvolle Platzmusik mit einer „Fantasie über ‚Es ist ein Ros entsprungen' für großes Militärorchester" und schließend mit einem schneidigen Marsch: „Der Weihnachtsmann kommt!", sondern die volkstümliche Musik in kleinster Besetzung zu zwei oder drei Stimmen auf die Straßen und in die Großstadthöfe tragen in uneigennützigem Dienst an der Sache, nämlich altes, „abgesunkenes" Volksgut wieder lebendig zu

machen. Der Einwand, daß solche kleinen Gruppen „nicht klingen" oder nicht genügend beachtet werden, ist ganz hinfällig; denn in Bayern geht es doch schon immer mit Gitarren und Klarinetten, warum nicht auch bei uns? Wenn wirklich echte Volksmusik hier erklingt, dann wird das gewiß auch den einen oder anderen anregen, so ein Instrument spielen zu lernen, und den Gewinn hätten dann auch die Musiker selbst. Zwei Geigen sind auch schon genug, aber wer von den Privatmusiklehrern hält so wenig auf Würde, daß er dieses Opfer brächte? Oder müßten dazu auch erst wieder behördliche Erlaubnisscheine usw. usw. eingeholt werden, oder Prüfungen abgelegt, Diplome erworben werden? Ein ganz klein wenig guter Wille, das ist genug — — — Selbstverständlich müßten sich die Chöre auch beteiligen, aber nicht als imposante Massenerscheinung „Stille Nacht" von dreißigtausend Sängern. — — Je kleiner die Gruppe, um so größer der menschliche Wert.

Noch ein anderer Vorschlag sei gemacht, der auch gerade zu Weihnachten noch am leichtesten ausführbar ist, weil da doch einige Starre von uns weicht. Wie wäre es, wenn sogar die allerhöchsten Musikbeamten der Städte, die Herren Generalmusikdirektoren, auch einmal etwas fürs Volk täten? (Denn daß ihre Sinfonien vom „Volk" angehört würden, glauben wohl nur wenige.) Wenn in einem großen Saale auf Einladung des Städtischen Orchesters alle Laienmusikanten mit den Virtuosen einmal am gleichen Pult sitzen, sich von ihnen führen lassen und dabei lernen, richtig und sinngemäß zu musizieren? Mit der alten Musik wäre das gut möglich. Und die Stadtbücherei, die dafür die Noten unentgeltlich bereitstellen würde, hätte für die Gemeinschaft mehr getan als mit dem Ausleihen von ebensovielen Romanen. Könnte das nicht eine herzstärkende Sache werden, eine „musikalische Weihnachtsfeier", die allen Freude macht, vielleicht sogar den Herren Generälen? Der Gedanke ist nämlich gar nicht so ungewöhnlich. Er überträgt nur auf die Großstädte das, was auch — wieder einmal! — in Oberbayern und im Gebirge ganz selbstverständlich ist, daß man nämlich für gemeinsame Angelegenheiten auch gemeinsam musiziert. Und wenn da so ein ganzes Dorf musiziert, dann haben alle noch mehr davon als nur die Freude am musikalischen Endergebnis, nämlich eine Stärkung des Gemeinschaftsgefühles, des „Zusammengehörigkeitsbewußtseins", die alle möglicherweise vorgekommenen falschen Noten hundertfach aufwiegt. Sollte dem Städter nicht möglich sein, was den bayrischen Bauern und Holzarbeitern möglich ist? Aber das Beispiel muß erst einmal gegeben werden, und vielleicht käme dadurch mancher auch zum Nachdenken über die Frage, was denn eigentlich „Musikkultur" ist? Wer bezweifelt noch, daß dieses Beispiel in hunderten kleinen Gruppen nachgeahmt würde? Wäre das nicht segensreich, wenn man damit auch die außermusikalischen Kraftquellen der alten Musik nutzbar machte für ein ganzes Volk? Jeder musikalische Schulmeister kann auf seinem Dorfe hier Pionier einer neuen Musikpflege werden (viele sind es schon lange!), aber welche Stadtgemeinde fängt an?? Jetzt zur Vorweihnachtszeit ist der beste Augenblick, wer ihn nutzt, hat einen großen Vorsprung!...

So reicht die weihnachtliche Musikpflege hinaus über den Kreis des Festes und kann anregend für das ganze Musikjahr werden. Nach dem Spiel eines kleinen collegium

musicum, das weder zur Weihnachtszeit, noch von weihnachtlichen Noten (Bach, Händel, Telemann) erklungen war, hörte ich das Urteil: „Es war wie Weihnachten!" Und diese Meinung trifft den Kern des Ganzen; denn fast überall in dieser Musik ist die tiefe Ruhe, die keusche Reinheit und die glaubensfeste Strenge der Form, die uns im Leben schon so fremd geworden ist, daß wir meinen, sie uns nur zur Weihnacht einmal verstohlen leisten zu dürfen. Mit dieser Musik „kann man sich jeden Tag Weihnachten bereiten" und das ganze Jahr kann schließlich von ihr aus Stärkung des Edelsten gewinnen.

Vom Kuhlau-Bach-Kanon Beethovens

Von Walther Nohl - Berlin

Anfangs August 1825 schreibt Karl Holz in Baden, wo Beethoven Sommeraufenthalt genommen hat, ins Konversationsheft:
„Kuhlau [1]) ist in Wien. Deutscher Kapellmeister. Er hat eine Oper geschrieben: Die Räubersburg, welche dort sehr gefallen hat. Schwenke dich!"
Am 2. September 1825 findet bei Beethoven in Baden die Gesellschaft statt, von der Ignaz von Seyfried im Anhang zu seinen „Studien usw." erzählt, ohne selbst dabei gewesen zu sein. Nach seiner etwas phantastisch-heiteren Erzählung hatte Tobias Haslinger eine Landpartie nach Baden veranstaltet, an der außer ihm Kuhlau, der Oboist Professor Sellner, der Klavierfabrikant Graf, Karl Holz und wahrscheinlich auch Fischer (?) teilnahmen.
Beethoven veranlaßt die Gäste zu einem schönen, aber anstrengenden Spaziergang durch das reizvolle Helenental. Hier wird in dem Gasthause, wo Beethoven und sein Gefolge die einzigen Gäste sind, ein Mittagsmahl eingenommen, das reichlich begossen wird. Seyfried spricht hier schon von „Sillery", der geflossen sei.
In Beethovens Wohnung habe man dann mit Döslauer vom besten Gewächs das Gelage fortgesetzt.
Seyfried berichtet: „Der joviale Hauspatron war in der liebenswürdigsten Laune, von der sich auch seine Freunde, ohne die Grenzen der Wohlanständigkeit zu überschreiten, mit fortgerissen fühlten."
Wenn wir die Zuverlässigkeit des Berichtes bis zu dieser Stelle zugeben möchten, hier müssen wir widersprechen: Es blieb nicht bei „Wohlanständigkeit". Nicht umsonst sind aus dem Konversationsheft 20 Seiten herausgeschnitten. Die Reste zeigen noch zur Genüge an, daß die Weinlaune zu Bemerkungen Anlaß gab, die man nicht gerade „wohlanständig" nennen kann.

[1]) Friedrich Kuhlau (1786—1832) hatte in Hamburg unter Chr. Fr. Schwenke, dem Nachfolger Philipp Emanuel Bachs, studiert und war seit 1813 Kgl. Kammermusiker und Hofkomponiteur in Kopenhagen. Außer einigen Opern, von denen die erste (1814) hier oben erwähnt wurde, schrieb er 3 Flötenquartette (Flötenquartette werden später auch in den Konversationsheften angeführt), Klavierkonzerte, Violin- und Klaviersonaten, von denen die letzteren heute noch als wertvolles Unterrichtswerk für Anfänger im Klavierspiel gelten.

Aber auch die weitere Erzählung Seyfrieds, die Thayer und alle, die aus ihm schöpften und sich auf seine Angaben verließen, als wahr annahmen, scheint nicht den Tatsachen zu entsprechen: „Kuhlau schrieb aus dem Stegreif einen Kanon über den Namen B-a-c-h, und Beethoven weihte dem Andenken dieses genußreichen Tages nachstehendes Impromptu, indem er den heitern Scherz, sollte sich dennoch vielleicht der geehrte Kunstgenosse dadurch verletzt fühlen, des andern Tages durch folgende Zeilen zu entschuldigen bemüht war:" (Es folgt der Brief Beethovens an Kuhlau vom 3. September 1825). —

Auch Carl Thrane führt in seinem Buche: „Friedrich Kuhlau" nur die Erzählung Seyfrieds an und berichtet nach diesem, daß Kuhlau nach dem Spaziergang durch das Helenental in Beethovens Wohnung „stehenden Fußes" einen Kanon über den Namen Bach geschrieben habe.

Doch ehe wir zu der Sache selbst übergehen, wollen wir nach dem Konversationsheft die Ereignisse zusammenfassend verfolgen.

Man sitzt also beim Vöslauer im Helenental zusammen.

Holz: Mit Händel treibt er keinen Handel —
Linke möchte es zu Anfang October geben —
Und das Clavier-Trio in B dazu, er ist aber um einen Clavierspieler verlegen, es ist ihm keiner tüchtig genug.
Bocklet wäre vielleicht noch besser, Czerny schlägt mehr als er spielt.
Variationen von Czerny.

Holz: Schlesinger ist aber gleich bereit.

Haslinger: Es sollte immer die Einwilligung des Autors dazu seyn.
Und auf den kann das Gesetz Oesterreich nicht hinauswirken.

(Es handelt sich hier um den Nachdruck, den Schlesinger nicht verschmäht.)
bey der Majestät ist er schwach angeschrieben.
Wittasek sollte nach des Kaisers Willen.
Aus Prag.
Starke ist auch ein Schüler Albrechtsbergers.
Ein guter Baumeister, es fällt ihm nichts ein.
Griechische Tonarten?
Wollen wir in die Stadt gehen?
Baden.
Oder wollen Sie gleich hier bleiben
Castelli will durchaus den musikalischen Tobias bearbeiten.
Aber er will eine Komische Cantate machen, das wäre etwas neues.
Introduction: Tobias Geburt. Nebel singen: Wehe! Wehe!
Wolken und Nebel verschwinden nicht von der Scene. —
Händel welcher affectirt.
während dem Spielen zu componiren.

Beethoven: wo ist der Kardinal vergeßen.

Haslinger: nach Jschl. Badeort bei Gmunden.
Neun Aerzte
Zips (Diener des Erzherzogs Rudolph) war ihm sehr zugethan.
Während Pferde im Stalle stehn.
Unterhaus macht geheime Umtriebe.
von wem?
Die lateinische Titulatur würde ich bei Hofagenten Bönn erhalten.
Jch bin für deutsch
Jetzt sollen auch alle Musikstücke (wegen des Titel) ohne Text zur Censur kommen.
Wahrscheinlich auch wegen der Dedication.
Jm allgemeinen.
Bei Büchern muß die Schriftliche Einwilligung beigebracht werden.
Es müssen vielleicht sich einige beklagt haben.
kleinlich
Es gibt gegen 20 Censoren, auch Ruprecht [2]) ist einer.

Haslinger: Wir hatten vorigen Jahre guten Döslauer hier erhalten, und glaubten daß es auch heute seyn würde. Leider ist dieses aber nicht der Fall.

Holz: Es wird ein Zimmergut besprochen.
Vater-Verhältnisse
Kanzley-Verhältnisse
Directions-Verhältnisse
Er bekommt von der Frau keinen Urlaub!
Laufzettel
Das könnte mit großer Ehre geschehen.

Haslinger: Wir kommen in Wien eines Abends bei mir zusammen und dann wollen wir Döslauer trinken.
Wir haben guten im Keller
Eben haben wir einen Eimer bekommen.
Von Maria-. Brunn.

Holz: beyde $^2/_4$ Takt auf $^3/_4$.

Haslinger: Sie kennen doch Hendel so gut. Jn Zäh- dur (man ist noch beim Essen und beschäftigt sich eben mit Bach-Händeln).

Kuhlau: Hasse Bach-Händl sind mir lieber als diese hier.

Haslinger: Er muß zu Fuß nach Wien als Strafe.

Kuhlau: Forellen — blau eingebunden stehen gefangen im Stall (Anspielung auf Fischer!)

Kuhlau (fährt fort): Monsieur de Bois. Sandelholz Holz Christi!
(Anspielung auf Karl Holz!)

---

[2]) Joh. Baptist Rupprecht (1776—1846), Schriftsteller und Bücherzensor, der mehrmals in den Konversationsheften auftritt, schrieb das Gedicht „Merkenstein", das Beethoven 1814 in 2 Liedern vertonte.

Haslinger: St(einer) wegen meiner, nur mich nicht.
Was ist es mit dem Quartette
St(einer) hat mit Ihrem Bruder — aber leider nicht mit dem Verfasser verhandelt.
Hat gar keine Handlung eröffnet.
Wir haben von ihm Manuscripte rückgekauft.
Leichte Waare speißt gerne der Direktor (Kuhlau).
Holz: Ich habe heute den Strick vergessen, woran ich ihn hieher führen wollte.
Die Uibersetzung wird folgen.
Das Directorium hat heute noch Hofdienst (Holz neckt wieder Kuhlau).
Haslinger: Steht unter dem Pantoffel
Sogar unter den Patschen
Der Substitut getraut sich nicht bis er die Wirklichkeit kömmt.
Der Direktor findet das Tempo nicht.
Der Substitut hat sich die Quartetten aus den Stimmen in Partitur geschrieben...
Piringer — Fischer — Holz u ich wollen Sie nächsten Sommer zu einer Parthie nach Triest — Venedig — mit einem separat Eilwagen einladen.
Wenn Gott will auf 3 Wochen.
Wir lassen die Meeresstille voran, dann den Sturm folgen. (Anspielung auf Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt"!)
Waren Sie schon auf dem Meere
In 8 Stunden
In der Nacht
Ein Wallfisch soll die Honneur machen
Doch wenigstens ein Heufisch.
Nur kein Stockfisch.
Soll bestellt werden.
Kuhlau: Steiner wirft Steine nach Haslinger.
Fischer hat Forellen zu fangen.
Holz würde morgen gehakt.
Holz: Ich werde noch 5 Jahre warten, und dann des Direktors Zweiglein heirathen.
Kuhlau: eher in das Kloster, oder in den Kerker.
Meine Tochter bekäme das Geld, der Hölzerne Herr nicht...
wenn wir nur rothen Wein gehabt hätten!
eheliche Pflichten
Holz: Bockiederner! (Anspielung auf Bocklet).
Kuhlau: Der hat gar keine Pflichten.
Dick ist gut für den Sommer, da geht man im Schatten spatzieren..
Holz: Haslinger ein kleiner verschmitzter Kerl. Lustspiel in 1 Akt mit Gesang — Musikstücke bei Steiner zu haben.
Kuhlau: Holz hat überall Werth, — stark gesucht — besonders im Winter...
Haslinger: Der Direktor steht erst um 7 Uhr auf. Er lag heute noch im Bette als wir schon im Wagen saßen...

(Bald hinter diesen Bemerkungen fehlen 20 Blätter, die herausgeschnitten sind.) Nun meldet Schindler Würfel[3]) an. Es scheint aber, daß Schindler sich nach der Begrüßung bald wieder entfernt hat. Seine Schrift erscheint nicht mehr in diesem Konversationsheft, nachdem er einige Worte zur Einführung Würfels geschrieben hat.

Schindler: Haslinger ersuchte mich, Sie zu preveniren, daß er Ihnen heute den Prof. Würfel vorstellen wird, was Sie ihm bereits erlaubt haben sollen, wie er sagt. Würfel spielt schön, weniger brillant, u komponirt auch recht hübsche Klaviermusik. —

Kuhlau.

Ein sehr bescheidener Mann, leider aber sehr schwächliche Konstitution, hektisch, sagt man.

ja, ganz recht, eine Constitution à l' Autriche.

hilf Himmel, wenn uns die Polizey einmal erfaßt. (Schindler ab).

Haslinger: Krönungs-Walzer werden woll bei Diabelli erscheinen.

Eine charakt. Sonate für czakan in welcher ausgedrückt wird wie die neue Schiffbrücke in Presburg gebaut wird (Czakani — altungarischer Streithammer).

Sellner ist ja Professor beim Verein.

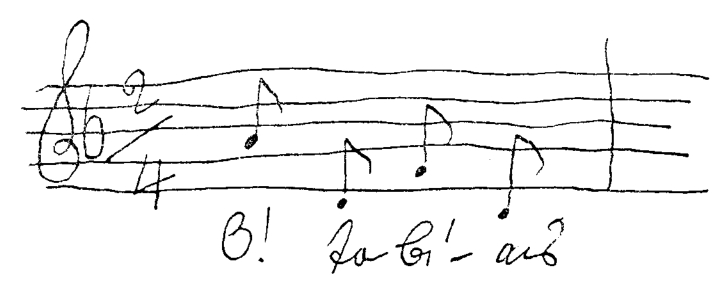
Ich will aufs Jahr diese Idee ausführen.

Bäder bekomme ich gratis wegen der Brand von Baden.

Habe über f 400 abgeliefert.

und ein Belobungs Dekret erhalten.

(Irgend aus der Gesellschaft macht die kleine Notenskizze:)



Haslinger: Ich werde dann die Equale herausgeben.

Würfel: Ich habe nicht gewagt meine Aufwartung zu machen, weil ich hier zu wenig bekannt war!

Haslinger: Alexander hat mit H. v. Würfel über Ihre Ihm gewidmeten Sonaten in Warschau gesprochen. (Drei Sonaten in A, c, G für Klavier und Violine, op. 30, dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmet, geschrieben 1802, erschienen 1813.)

Ich würde dieses mit einem neuen Werke in Erinnerung bringen.

---

[3]) Wilhelm Würfel (1791—1852), ein Böhme, wurde 1815 Lehrer am Konservatorium in Warschau und kam 1825 nach Wien, wo er 1826 Musikdirektor am Kärntnertortheater wurde. Er komponierte Opern und Stücke für Klavier.

Würfel: Die Kaiserliche Antwort auf die herrlichen Sonaten siend vermuthlich in schlechte Hände gekommen, aber es wäre nöthig an Kaiser selbst einige Zeilen zu schreiben.
Es ist allgemein bekannt in der Welt.

Haslinger: Alexander ist sehr für große Werke eingenommen . . .

Würfel: Herr von Beethoven lieben eine fröhliche Gesellschaft, und mir ist dies um so angenehmer weil ich ein lustiges Temperament habe.

(Man spricht dann weiter von Vogler in Darmstadt, von Sauerbrunnen und andern Dingen.)

Haslinger: In Copenhagen giebt man Christus — Messe in C — ganz vorzüglich.

Würfel: Die Böhmen liefern alles, nur einen Beethofen nicht. —

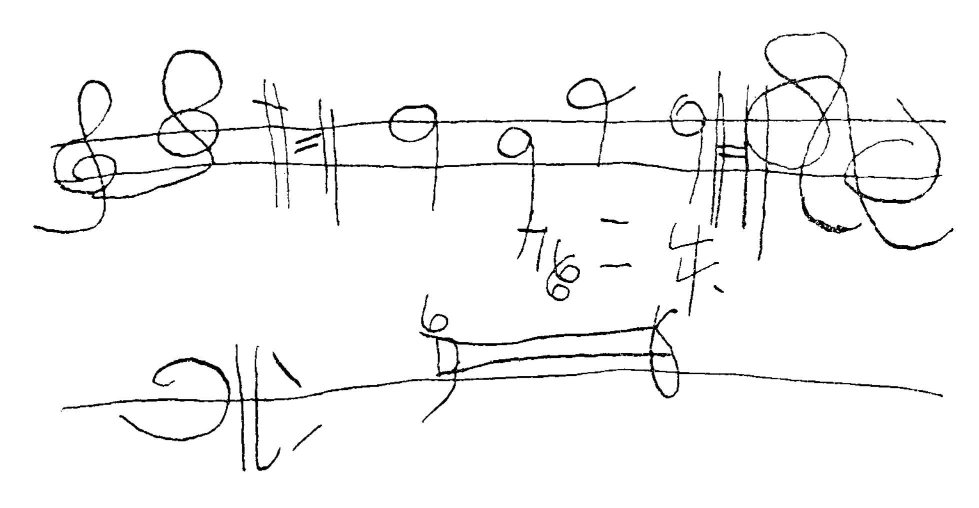
Haslinger: Diesen Winter wird Fidelio in Copenhagen gegeben . . .
Der Champagner ist von dem 2ten Kapellmeister Doblhof.

Würfel: Er ist ächt, weil man den Champagner aus Frankreich gebracht hat für den Gesandten aus Portugall. Wir haben ihn gestohlen. —
Das Wetter ist uns günstig weil wir uns sehr gut unterhalten und gute Gesellschaft beysammen haben.

(Man sitzt also wohl noch in der Wirtschaft im Helenental.)

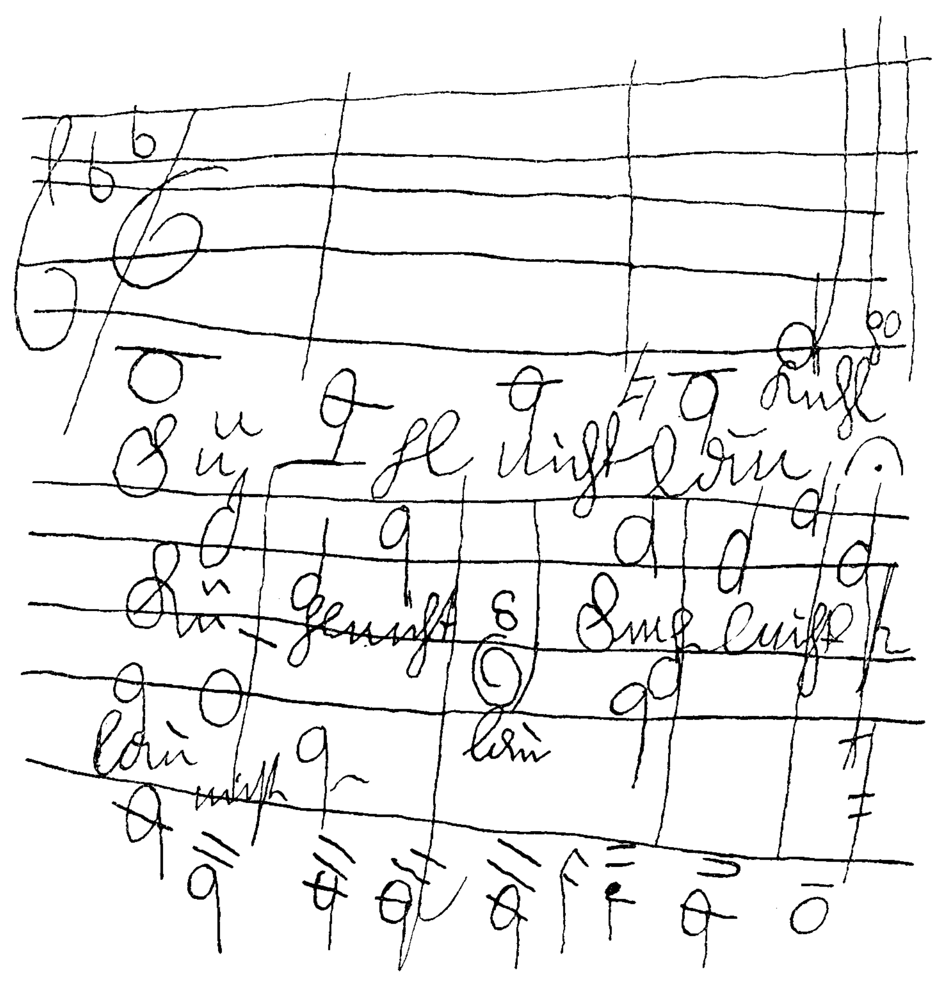
Würfel: Im Norden liebt man Musik.
Darf ich mich unterstehen Ihnen eines von meinen unbedeutenden Arbeiten zu widdmen.

(Nach einigen kurzen Bemerkungen Haslingers und eines andern folgt eine Notenskizze:)



Würfel: Es ist in allen 4 Schlüßeln eines nehmlich Bach
Das ist die Aufgabe die aufgelößt ist. Ein Räthsel.

Wäre es möglich, daß man bei oberflächlichem Anschauen dieser Skizze an den Anfang eines Kanons von Kuhlau über B a ch hat denken können? Unmittelbar unter diesen Worten Würfels folgt der Kanon Beethovens:



Von einem Kanon Kuhlaus ist also hier in diesem Hefte nichts zu finden.
Ich weiß nicht, ob es einen solchen überhaupt gibt.
Hier aber ist der Anfang des Kanons Kuhlau — Bach von Beethoven, der allerdings nicht ganz zu enträtseln ist, da wohl die fortgeschrittene Stimmung mitwirkte, die ohnehin nicht deutliche Notenschrift des Meisters noch mehr zu verwirren.
Das mag Beethoven wohl zu seinem Briefe bewegt haben, den er am andern Tage an Kuhlau schrieb:

Baden, am 3. September 1825.

Ich muß gestehen, daß auch mir der Champagner gestern gar sehr zu Kopf gestiegen, und ich abermals die Erfahrung machen mußte, daß derg. meine Wirkungskräfte eher

unterdrücken als befördern, denn so leicht ich sonst doch auf der Stelle zu antworten im Stande bin, so weiß ich doch gar nicht mehr, was ich gestern geschrieben habe. —
(Das könnte sich freilich darauf beziehen, daß Beethoven den Kanon Kuhlaus, von dem Seyfried erzählt, beantwortet habe. Dem Schreiben war nach Seyfrieds Bericht der gehörig ausgeführte Kanon Beethovens Kuhlau — Bach beigefügt.)
An Karl Holz, durch dessen Vermittlung Beethoven dieses Schreiben an Kuhlau schickte, schrieb er: „Bester! kaum bin ich zu Hause, so fällt mir ein, was ich gestern für eine Schweinerey mag niedergeschrieben haben — übergebt das dem Kuhlau..." — —
In dem Konversationsheft fährt Würfel fort:
Ich bin Professor der Theorie in Warschau gewesen, doch der Gesundheit halber bleib ich in Wien (Er erzählt dann weiter, daß er in Petersburg die Sinfonie in A-dur dirigiert und alle Sonaten Beethovens sowie das Klavierkonzert in C vor 4000 Menschen gespielt habe.)
Würfel: Meine erste Akademie wird bloß darin bestehen, daß ich das Concert aus C vortrage und den ächten musikalischen Geschmack dadurch wecken will so Gott will und gewiß wollen wird.
Befehlen Sie was Sie wollen ich werde Ihre Befehle befolgen...
ich bin von jeher immer Ihr größter Verehrer gewesen und will die Beethovenischen Claviersachen alle vortragen.
Ich werde spielen wie es componirt ist und Ihre hohe Composition durch keine Zusätze verschlimmern...
Kuhlau: Der P(ater) N(oster) — Gäßler ist besoffen (Haslinger!).
Holz: Das ist der Professor vom Verein, der einzige, der etwas versteht.
Der Kutscher ist gescheidter.
Ich habe jetzt Ferien.
Auf kurze Zeit.
Er sagt, daß er Beethovensche Concerte besser zu spielen verstehe, als alle Wiener, ich freue mich, wenn er Recht hat.
Sellner heißt der Professor.
(Holz redet weiter über Verlagsangelegenheiten, eine Wirtschafterin, den Fagottisten Mittag, Seyfried usw.)
Holz: Haydn hat gesagt, wenn er einen sogenannten grammaticalischen Schnitzer machte: „Gefallt's Ihnen?" „O ja!" „Nun, so lassen wir's stehn."
Das war auch bey Mozart nicht der Fall.
Außer seinem Genie als musikalischer Künstler war er null.
Händel hat eine Würde, die er doch nicht erreichte...
Castelli ist so Anti-Rossinianer, daß er in Wuth kommt, wenn er von Rossini hört — —..
Sie sollen den Plan zu einer Akademie nicht fahren lassen.
Aber bald.
Nur der Bruder muß aus dem Spiele bleiben. Er macht Confusionen...
Im folgenden Hefte erscheint der Verleger Moritz Schlesinger bei Beethoven.

Schlesinger: Kuhlau wird morgen mit dem Grafen (Klavierbauer!) Wahrscheinlich wiederkommen.

Kuhlau hat mir gestern früh erzählt, er hat mir gesagt, daß Sie einen sehr schönen Canon auf Kuhlau — nicht lau gemacht haben, über B. A. C. H.

Morgen bekommen Sie die Antwort wieder auf B. a. c. h.

(Hiernach scheint es doch so, als habe Kuhlau den Kanon Beethovens beantwortet, nicht aber ihn herausgefordert durch einen, den er zuvor geschrieben hätte!)

Schlesinger: er hat mir gesagt, daß es höchst interessant sey, und er meinte, wenn Sie es erlauben, würde er diesen herrlichen Canon nebst Veranlassung und Antwort (Wer hat veranlaßt, und wer geantwortet?) mir für die Berliner Mus. Zeitung geben. —

Ich höre sie haben sämmtlich vorgestern einen sehr angenehmen Tag verbracht. — Kuhlau sagte mir: ich weiß nicht wie ich nach Hause und ins Bette gekommen bin. Das hat mir Kuhlau gesagt, daß sie ihm exellenten Wein gegeben. — er muß viel getrunken haben, denn er kann was vertragen...

Interessant ist noch die etwas spätere Bemerkung Holzens:

Kuhlau habe ich zweymahl nicht zu Hause getroffen, ich habe den Canon dem Tobias gegeben, weil sich Kuhlau sehr oft bey ihm sehen läßt.

Geige und Geigenbau in Deutschland

Von Rudolf Sonner-Berlin

Man ist leicht geneigt, das schöne Dichterwort Richard Wagners aus „Die Meistersinger von Nürnberg":

„Ehrt Eure deutschen Meister,
dann bannt Ihr gute Geister"

nur für die selbstschöpferischen Komponisten als geltendes Mahnwort anzuwenden. Aber diese Sentenz gilt auch für die Meister des Instrumentenbaues. Ein Meister des Geigenbaues ist der, der neben der tadellosen Form dem Instrument auch einen seelenvollen Klang mitzugeben versteht. Wir können uns glücklich schätzen, daß solche Meister auch heute noch in Deutschland unter uns leben. Nur in den Kreisen konzertierender und ausübender Künstler hat sich mit zäher Beharrlichkeit der Irrglaube erhalten, daß nur alte Geigen den von ihnen erwarteten Anforderungen gerecht werden. Sie übersehen dabei, daß jede noch so meisterhaft gebaute alte Geige nach einer entsprechenden Zeitspanne an Ton verliert. Das Holz untersteht — wie jedes Naturprodukt — dem unerbittlichen Gesetz des Verfalls. Die Überschätzung alter Geigen hat dazu geführt, daß ein Großteil begabter und geschickter Geigenbauer die beste Zeit ihres Lebens mit Ausbessern, Flicken und Füttern alter Instrumente hat verbringen müssen. Sie hätten zweifellos in dieser Zeit Wertvolleres schaffen können. Diese Einstellung der Künstler und der Druck wirtschaftlicher Notzeiten führten oder besser

gesagt verführten die handwerklich Geschicktesten zu Fälschungen. Sie gingen, um den Wünschen ihrer zahlungskräftigen Käufer entgegenzukommen, dazu über, alte Modelle genau zu kopieren, künstlich zu antiquieren und mit falschen Zetteln zu bekleben. War der Geiger mit dem Ton eines derart gefälschten Instruments zufrieden, dann lebte er in dem beseligenden Wahn, ein echtes altes Stück zu besitzen, und war wohl sehr empört, wenn ein gewiegter Kenner ihm diesen Glauben nehmen wollte. Anfänglich wurden die Kopien noch sehr sorgfältig hergestellt, aber allmählich wurde der Geigenschwindel ganz plump und serienweise betrieben [1].

Das war nicht die einzige Verfallserscheinung auf dem Gebiet des Geigenbaus. In der liberalistischen merkantilen Vorkriegszeit, die in ihrer ganzen Tendenz auf Ausfuhr eingestellt war, bildete sich der Sonderarbeiter heraus, der sich auf einzelne Handgriffe spezialisierte. Der frühere Meister wurde zum Unternehmer, der Heimarbeiter in seinen Dienst stellte. Seine Aufgabe war die Beschaffung der Rohstoffe und die Sorge für Absatzmöglichkeiten. Die mehr und mehr gesteigerte Produktion führte notgedrungen zur Durchführung des Prinzips der Arbeitsteilung. Die Geige war nun nicht mehr das Erzeugnis eines meisterlichen Geigenbauers, sondern das Ergebnis einer Reihe von Facharbeitern. Der Unternehmer besorgte das Zusammenfassen und Lackieren der ihm von den Boden-, Zargen-, Decken-, Wirbel-, Hals-, Griffbrett-, Saitenhalter- und Stegmachern gelieferten Bestandteile. Innerhalb dieser Handwerke vollzog sich eine erneute Arbeitsteilung. Die Männer schnitzten, die Frauen beizten und die Kinder bekamen das Schleifen übertragen. Solche Arbeitsmethoden haben sich nicht nur bei uns in Sachsen, sondern auch in Böhmen und Frankreich herausgebildet.

Gleichwohl haben sich in der marxistischen Epoche des Niederganges alte Handwerksbetriebe erhalten, in welchen der Meister allein mit wenigen ausgesuchten Gesellen arbeitet. Hier wird alles oder doch zumindest die wesentlichen Teile selbst hergestellt. Die Geige ist ja nicht eine Handelsware, sondern eine Kunstarbeit, die weit über das rein Handwerkliche hinausgeht. Wenn nun aber der Geigenbau wieder im wahrsten und besten Sinne des Wortes als Kunst ausgeübt werden soll, dann muß der spielende Künstler seine bisherigen Vorurteile aufgeben und sich zu den neuen kunstgerechten Erzeugnissen der heutigen Geigenbauer bekennen. Nicht jede Geige ist gut, weil sie alt ist; auch den Meisterhänden vergangener Zeiten sind nicht immer erstrangige Instrumente gelungen. Eine neue Geige braucht im Ton einer alten nicht nachzustehen. Die Geigenmacher haben immer nach Vollendung gestrebt. Sie sind nie müde geworden, durch zahllose Experimente den Ton der Geige zu verbessern. Neue Holzsorten wurden ausprobiert, durchlöcherte Baßbalken fanden Verwendung, besonders geschnitzte Späne wurden eingelegt, die Böden wurden verdoppelt u. a. m. Man versuchte hinter das Geheimnis des Lackes der alten Meister zu kommen. Die Lackierung allein war jedoch wohl nie ausschlaggebend für den Ton eines Instrumentes. Unbestritten bleibt jedoch,

---

[1]) Hermann August Drögemeyer: Die Geige. Mit eingehender Belehrung über den internationalen unlauteren Wettbewerb auf dem Gebiete des Geigenbaues. Berlin 1903.

daß es Werkstatt-Traditionen gab, die wohl immer als Geschäftsgeheimnisse behütet wurden, unbestritten bleibt auch, daß die alten Meister manches von den akustischen Gesetzen wußten und diese Kenntnisse mit ins Grab genommen haben. Wenn diesen Meistern aber Geigen gelangen, die als höchste Kunstwerke zu werten sind, dann nur deswegen, weil sie vollgültige Künstler waren. Das ist das große Geheimnis des Geigenbaues. Unsere heutigen Fabrikgeigen sind untadelig in ihrer äußeren Form, aber es fehlt ihnen das persönliche Gepräge. Wenn der Geigenbau wieder seine alte künstlerische Höhe erreichen will, dann muß der Fabrikbetrieb soweit als möglich zurückgedrängt und die Herstellung des Instrumentes wieder einer blutvollen Einzelpersönlichkeit überantwortet werden. Das Kunsthandwerk des Geigenbaues muß gefördert werden durch planmäßige handwerkliche Schulung des Nachwuchses und durch dessen Bindung an die Überlieferung. Allein nicht alle wird man zu großen Meistern erziehen können, aber einzelne werden ihre Berufung zur Kunst doch in sich erleben.

Wo immer der Geigenbau aufblühte, war es zunächst an Orten, die dank ihrer Produkte, insbesondere wegen ihrer günstigen Holzarten diese Kunstgewerbebildung förderten, gleichviel ob das nun in Tirol, im bayrischen Wald oder im sächsischen Vogtland gewesen ist. Nicht immer aber blieb der Geigenbau beschränkt auf die Verarbeitung von Holz. Das eigenartigste Material fand Verwendung in der Verarbeitung zu Geigen. Man verfertigte Geigen aus Ton, Porzellan, Fayence, Marmor, aber auch Metalle wie Eisen und Zink wurden benutzt. Selbst Tierprodukte, als da sind Leder und Schildpatt, zeigen, daß man vor keinem noch so spröden Material zurückschreckte.

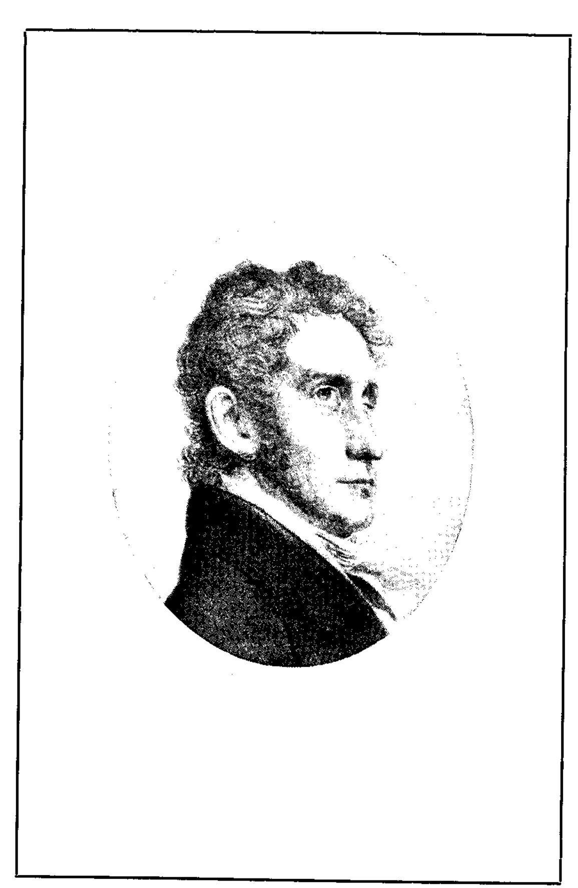
Verfolgen wir die historische Entwicklung des Standes der Geigenbauer, so finden wir, daß der urwüchsige Spielmann früherer Zeiten sich sein Instrument ohne jegliche fremde Hilfe selbst verfertigt hat. Zu diesem Typus des Volksmusikanten zählt der 1798 geborene Schwarzwälder Johann Georg Straub, ohne den in Löffigen seiner Zeit keine Tanzbelustigung denkbar war. Als handgeschickter Geigenmacher versorgte er auch andere Spieler. Mit der schärferen Zuspitzung zwischen Spieler und Instrumentenbauer tritt eine stärkere Arbeitsteilung ein. Es entsteht ein neuer Berufsstand, eben der des Instrumentenmachers. Gegen 1400 erscheint in den Ratsakten der süddeutschen Städte die Bezeichnung „Lautenmacher". Noch heute heißt der Geigenbauer im Französischen l u t h i e r.. Das hat seinen Grund darin: Von 1300 bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts ist die Laute das verbreitetste Hausinstrument. Erst in der Renaissance bildet sich eine Vielfalt von Streichinstrumentenfamilien heraus, die dem Gewerbe des Geigenbaues starken Auftrieb gibt.

Beschäftigt man sich eingehender mit den berühmtesten Schulen des Geigenbaues im 16. Jahrhundert, so trifft man im Ausland sicher auf einen aus Füssen stammenden Meister. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an Magnus Tieffenbrucker, der sich in Venedig niederließ, oder an Kaspar Tieffenbrucker (geb. 1514), der nach Lyon auswanderte. Die Ausstrahlungen des Füssener Gewerbefleißes sind auch in deutschen Landen spürbar geworden: in Tirol. Nennt man Tirol im Zusammenhang mit Geigen-



Bildarchiv „Die Musik"

Domenico Scarlatti



Bildarchiv „Die Musik"

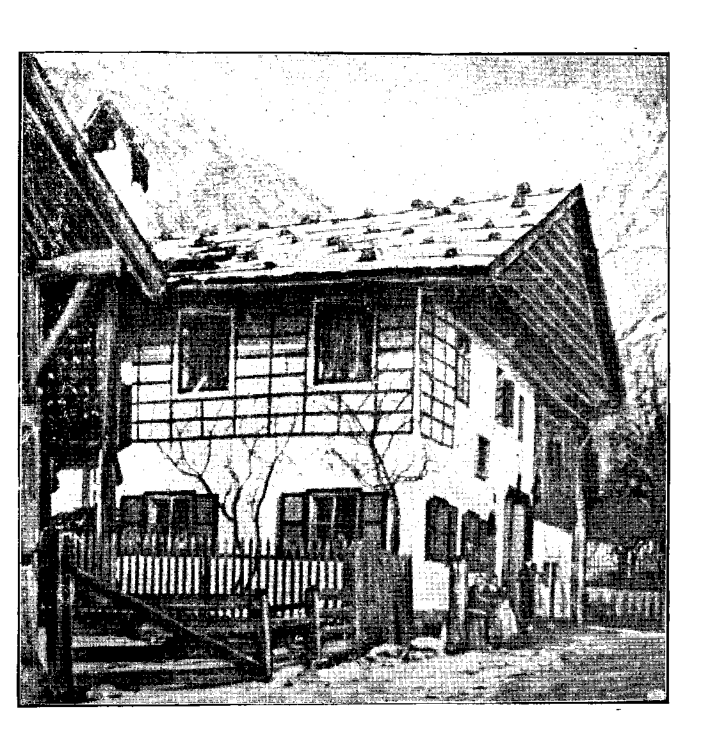
Friedrich Kuhlau



Bildarchiv „Die Musik"

Jean Sibelius

Photographische Aufnahme um die Jahrhundertwende

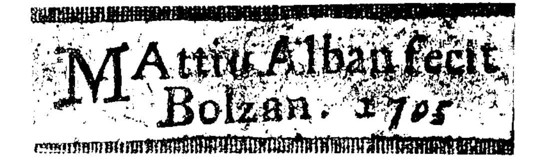


Jacobus Stainer in Absom
prope Oenipontum 1659

Links: Das Stainerhaus in Absam (Tirol).

Oben: Geigenzettel des Jakob Stainer (geb. 14. 7. 1621, gestorben Ende 1683).

Unten: Geigenzettel des Matthias Alban (geb. zu St. Nikolaus in Kaltern am 28. 3. 1621, gestorben in Bozen am 7. 2. 1712).



MAttia Alban fecit
Bolzan. 1705



Busonis Geburtshaus in Empoli.

(Die Bilder dieser Tafel entstammen dem Archiv des Verlages Max Hesse, Berlin-Schöneberg)

bau, dann muß der Name seines größten Meisters des Geigenbaues genannt werden: Jakob Stainer. Stainer ist noch die vollkommene Verkörperung jenes Typus, der Instrumentenmacher und Spieler in einer Person vereinigt. Weil er selbst ein ausgezeichneter Geiger war, konnte er jenes vorzügliche Modell schaffen, das über ein Jahrhundert hinweg mit den besten Arbeiten der Italiener konkurrieren konnte. Es liegt eine furchtbare Tragik über dem Leben dieses genialen Geigenbauers, daß er nie zum materiellen Genuß seiner Arbeit kam. Als er sich endlich ein wenig hochgearbeitet hatte, erwartete ihn ein furchtbares Schicksal. Er wurde ein Opfer der Inquisition. Unter dem Vorwand, er habe heimlich lutherische Schriften gelesen, wurde er gefangen gesetzt. Der altgermanische Charakter dieses Mannes war nicht zu demütigen, aber die Haft brach ihm die Widerstandskraft. Er verfiel in geistige Umnachtung.

Erfolgreicher gestaltete sich die Laufbahn seines Zeitgenossen Matthias Alban, der reich gesegnet an Alter und Wohlhabenheit mit 91 Jahren starb. Eine Vielzahl an Geigenbauern hat Tirol nach ihm hervorgebracht, aber sie blieben alle im Schatten dieser führenden Meister.

Der Tiroler Schule schloß sich die von Mittenwald eng und erfolgreich an. Der führende Mann ist Matthias Klotz, der sich an das Vorbild Stainers hielt. Er wurde zum Begründer der aufblühenden Geigenindustrie dieses Gebietes. Als äußeres Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste hat man ihm ein Denkmal gesetzt. Um den Faden der alten Tradition nicht abreißen zu lassen, wurde im 19. Jahrhundert eine Geigenbauschule gegründet, die für eine gediegene Ausbildung des Nachwuchses Sorge trug. Aber auch diese Schule konnte den Niedergang, hervorgerufen durch die Industrialisierung des Geigenbaues, nicht aufhalten. Der früher selbständige Geigenbauer wurde zum freudlosen Lohnarbeiter, der dem Unternehmer am Wochenende sein vorgeschriebenes Arbeitspensum ablieferte. Aber auch hier wird die neue Zeit wieder Wandel schaffen. Der Nationalsozialismus hat nicht nur das Verantwortungsbewußtsein im politischen Leben geweckt, sondern auch auf dem Gebiet der Wirtschaft, und so macht sich heute schon wieder eine künstlerische Durchführung des Geigenbaues bemerkbar.

Als die Soldateska der Generale Gallas und Holk in den Jahren zwischen 1632 und 1646 in Westböhmen in Gottes und des Kaisers Namen hinwürgten, was sie an Menschen fanden, und die Dörfer und Städte plünderten und brandschatzten, flohen die protestantischen Bewohner über die Grenze in das sächsische Vogtland. In Klingenthal und in Markneukirchen fanden die Flüchtlinge Schutz vor dem blindwütenden Terror. Obwohl sie einen Erwerbszweig mitbrachten, der großen wirtschaftlichen Nutzen versprach, wurde ihnen das Siedeln nicht leicht gemacht. Die emigrierten Instrumentenmacher wurden mit allerhand Abgaben und Steuern belastet. Trotz dieser Schwierigkeiten errangen sie sich dank ihrer zähen Ausdauer und ihres Gewerbefleißes bald neue Existenzmöglichkeiten. Im Gegensatz zu anderen Gebieten des Geigenbaues schlossen sich hier die Instrumentenmacher zu einer Zunft zusammen. „Meister konnte nur werden, der zunftmäßig gelernt, die vorgeschriebene zweijährige Wanderschaft zurückgelegt und sein Meisterstück in zufriedenstellender Weise angefertigt hatte.

Als Meisterstück war vorgeschrieben: Die Anfertigung 1. einer Diskantgeige von schönem Holz mit rein eingelegtem Hals und ‚gewürfeltem' Griffbrett, auch Boden und Decke mußten mit dreifachen Spänen sauber eingelegt sein, 2. einer Laute von schönem Holz und rein in den Registern und 3. einer Viola di Gamba oder di Braccia mit Brüchen und sechs Saiten ohne Tadel. Alle diese Stücke von gelber Farbe und fleckenlos. Durchschnittlich waren die jungen Geigenmacher, die sich um die Aufnahme in die Zunft bewarben, wenig über 20 Jahre alt. Sie mußten erst von Quartal zu Quartal dreimal ‚muten', dann wurde über ihr Gesuch vor offener Lade in der Versammlung, einer ‚löblichen Kunst', wie sich die Zunft zuerst immer nannte, beraten, und wenn kein Widerspruch erfolgte und das unter Aufsicht angefertigte Meisterstück fehlerfrei befunden wurde, war die Aufnahme vollzogen. Der junge Meister mußte eine Gebühr von 16 fl., eine damals ziemlich erhebliche Summe, entrichten und war zu einem Jahresbeitrag verpflichtet; wenn er aber Exulant oder ein Meistersohn war, brauchte er nur 8 fl. zu erlegen" [2]).

Mit dem Anschwellen der kapitalistischen Wirtschaftsform verlor sich die Wohlhabenheit der Geigenmacher. Sie gerieten in ein Abhängigkeitsverhältnis zu ihren Händlern. Trotz allen Fleißes reichte der karge Lohn nicht einmal mehr für das Existenzminimum und bitterste Not griff Platz. Das Kunsthandwerk wurde zur Heimindustrie abgewertet. Alle Familienmitglieder beteiligten sich an den Arbeiten, die sich innerhalb der einzelnen Familien vererbten. So finden wir heute noch Geigenbauergeschlechter, in denen sich das Handwerk seit 300 Jahren weitervererbt hat. Zu diesen zählen die Träger der folgenden Familiennamen: Pögel, Pöllmann, Hüttel, Schuster, Voigt, Pfretzscher, Ficker, Kretzschmann, Geigel, Glaesel. Die Familien der Hamm, Hannig, Meinel, Keßler, Schetelig, Hütter und Seidel sind seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts nachweisbar. Nürnberger, Heberlein, Wettengel, Paulus, Schaller u. a. sind nicht viel jünger.

Die Vorkriegszeit brachte eine neue Blüte. Auch erhöhte Absatzmöglichkeiten, insbesondere nach den überseeischen Ländern. Da nun auch wertvolle Konzertinstrumente gefragt wurden, trat ein Zug zum Kunsthandwerk wieder hervor, der sich von der serienmäßigen Herstellung von Dutzendware wohltuend abhob. Die heute aus Markneukirchen stammenden Arbeiten sind künstlerisch vollendet und widerlegen den erhobenen Vorwurf, daß sie billig und schlecht seien, in beispielhafter Deutlichkeit.

Auch in den Bezirken Klingenthal und Adorf hat der Geigenbau eine Wendung zur Qualitätsware hin vollzogen. Vererbte Begabung und sorgfältige Schulung, sowie die Rückkehr zum altbewährten Handwerksbetrieb ließen wieder wertvolle Kunstarbeit erstehen.

Aus diesen Bezirken wanderten verschiedene Geigenmacher ab in die sächsischen Städte, und so kann man heute da und dort Namensträger der oben genannten Familien finden. Als Meister seines Faches gilt der heute in Dresden wirkende Prof. Koch, der sich in Fachkreisen eines guten Rufes erfreut.

---

[2]) Willibald Leo Frh. v. Lütgendorff: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Max Hesses Verlag, Berlin 1922.

Der deutsche Instrumentenbau blieb nicht unberührt von den Forschungsergebnissen der nach dem Krieg stark aufblühenden Musikwissenschaft, insbesondere ihres neu herausgebildeten Nebenzweiges der Instrumentenkunde. Die Beschäftigung mit den Klangidealen vergangener Epochen der Musikgeschichte führte zur Rekonstruktion alter vergessener Musikinstrumente. Die Wiederbelebung der Musik des Mittelalters und des Barock verlangte eine Darstellungsmöglichkeit auf einem entsprechenden Instrumentarium. Peter Harlan, aus Markneukirchen, der lange Zeit einer Kammertriovereinigung angehörte, welche mittelalterliche und barocke Musik erstmalig in öffentlichen Konzerten spielte, begann alte Streichinstrumente wieder zu bauen. Er hielt sich streng an die in Museen uns erhaltenen Exemplare. So wuchsen zu unserer heutigen Violinenfamilie erneut wieder die Familien der Gamben, Lieren und Geigen.

Unter Geigen ist in diesem Falle nicht unsere Violine zu verstehen, sondern jenes schinkenförmige Streichinstrument des Mittelalters, das seinen Namen von dem altnordischen Wort: geigan = hin und her gehen, ableitet und das in verkleinerter Abart in der Pochette oder Tanzmeistergeige bis ins 18. Jahrhundert fortlebte. Diese alte Geige ist frühzeitig in niedrige Gesellschaftsschichten abgedrängt worden, während die Fiedel, ursprünglich in der Form der Geige gleich, um 1500 die geeckte Zargenform annimmt und in der Violinenfamilie aufgeht. Das Diskantinstrument dieser Violinenfamilie ist zu unserer heutigen Violine geworden.

Die Arbeiten Harlans wären nicht möglich gewesen ohne intensives Studium alter Streichinstrumente, wie sie in prachtvollen Exemplaren die Berliner staatliche Sammlung alter Musikinstrumente birgt. Daneben gibt es in Berlin noch wertvolle Privatsammlungen, von denen ich allerdings nur die sehr schöne Instrumentensammlung des Landschaftsmalers Wildhagen kenne. Neben dem Handel mit alten Meistergeigen bildete sich das Neuherstellen alter Streichinstrumente heraus, bedingt durch die Wiederbelebung alter Musik. Auch hier marschiert Markneukirchen an der Spitze und es ist zu hoffen, daß dadurch den strebsamen und fleißigen Geigenbauern des Vogtlandes eine einträgliche Erwerbsquelle erschlossen wird. Die Bestrebungen der Reichsmusikkammer zur Förderung und Pflege der Hausmusik haben nicht nur kulturelle Bedeutung, sondern auch wirtschaftliche Auswirkungen, wenn mit der Freude am häuslichen Musizieren auch die Liebe zur alten deutschen Musik wieder geweckt wird. Es ist zu wünschen, daß die hochwertigen Kräfte, die dem deutschen Geigenbau dienstbar sind, neue Einsatzmöglichkeiten für ihr handfertiges Können erhalten.

„Wir wollen deshalb auf allen Gebieten von innen heraus gestalten, d. h. als Architekten an die Fragen herantreten und nicht als Dekorateure. Erst in dieser tätigen Tagesarbeit erweist sich, ob jemand wirklich eine nationalsozialistische Weltanschauung hat, oder nur behauptet, eine solche zu besitzen."

Reichsleiter Alfred Rosenberg

auf der Kundgebung der „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums" in der Kroll-Oper zu Berlin am 23. November 1935.

Der Geigensachverständige

Von Fridolin Hamma-Stuttgart

Solange der Käufer eines Instrumentes mehr Wert auf den Namen des Verfertigers und auf „alt" oder „neu" legt als auf die Qualität des Instrumentes, wird der Geigensachverständige in den meisten Fällen eine recht zweifelhafte Rolle spielen. Der Sachverständige hat in diesem Falle mangels Erfahrung einem Begriffe, einer Vermutung nach zu urteilen, anstatt der gegebenen Tatsache der Qualität des Instrumentes. Es werden Feststellungen verlangt, die nur auf Grund reicher Erfahrungen und ernster Studien gemacht werden können. Ein Geigenmacher ist in den meisten Fällen nur in der Lage zu beurteilen, ob das Instrument schön und gut gebaut ist, ob es feines und geeignetes Holz hat, ob der Lack von einer besonderen Schönheit und Güte ist, ob es sich um eine wirkliche Meisterarbeit oder um handwerksmäßige Industrieware handelt. Nicht einmal über das Alter eines Instrumentes sind sich viele im klaren. Über den Ton und die klanglichen Eigenschaften eines Instrumentes urteilen meist die Käufer. — Wenn auch manchem Geigenmacher dann und wann ein Instrument in seinem Originalzustande unter die Hände kommt, welches er studieren und prüfen kann, so ist nicht immer erwiesen, ob der Zettel im Innern den wirklichen Verfertiger nennt. Nicolaus Amati hat manches Instrument, welches Antonius Stradivarius bei ihm und für ihn gebaut hat, mit seinem Firmenschilde versehen. Manch späteres Werk von dem greisen Stradivarius weist auf die Mitarbeit seiner Söhne und Gehilfen. Wie viele Geigenmacherväter machen es heute noch ebenso! Aus diesem Grunde ist die Beurteilung sehr schwer; sie bedarf ganz besonderer Studien und Kenntnisse, welche wohl kaum jemand hinter seinem Ladentisch oder an seiner Werkbank sammeln kann. Ein großer Unsinn ist es, wenn ein Sachverständiger glaubt, durch genaues Abmessen und Nachzirkeln die Ursprünglichkeit nachweisen zu können. Die Erkennungsmerkmale liegen weniger in Form und Bau eines Instrumentes, als in erster Linie im Persönlichen, Charakteristischen, d. h. dem Individuellen der Arbeitsweise. — Wir haben in den letzten Jahren die Erfahrung gemacht, daß ein gerichtlich vereidigter Sachverständiger auf Grund seiner Theorien über den „goldenen Schnitt" und nach den Messungen seines Konstruktionsgeheimnisses die unglaublichsten Gutachten abgab. Man muß sich beim Lesen dieser Gutachten oft fragen: Handelt es sich hier um einen Schwindel oder um eine Narretei? Typische, altdeutsche Violinen werden auf Grund dieser Messungen für italienisch expertisiert und meist bekannten italienischen Schulen oder Meistern zugeschrieben.

Nicht der Name des Herstellers bestimmt den Wert eines Instrumentes oder das Alter, sondern die Güte und Beschaffenheit eines Instrumentes und seine Brauchbarkeit. — Es gibt einige ausgesucht berühmte und begehrte Meister der Geigenbaukunst, sogenannte Genies, deren Namen guten Klang haben und deren Werke gesucht sind. Wenn zu einem solchen Werke der Laie eine Echtheitsbestätigung will, dann ist dies verständlich; aber er soll sich solches von dem Sachverständigen geben lassen, welcher ihm das Instrument verkauft oder vermittelt und seine Ehre darein setzt, sich

des *Vertrauens würdig* zu zeigen. Die echten und guten Meisterwerke sind seltener und die Zahl der Händler und Agenten ist größer geworden. In den Kreis der *wirklichen* Sachverständigen sind fremde Elemente eingedrungen, welche für die *Reinheit* eines *Firmenschildes nicht* zu sorgen haben. Es ist daher doppelte Vorsicht geboten. Wer nicht die volle *Verantwortung* und *Haftung* für sein Gutachten über die Echtheit tragen will und kann, den *lehne* man unbedingt als *Sachverständigen* ab. Das Ansehen und der Ruf eines *guten* Sachverständigen, auf welchen der Wert und die Gültigkeit eines Attestes beruhen, werden schwer erworben. Nur jahrelanges Forschen und Studieren, vieles Sehen und eine angeborene Begabung können den Blick schärfen und das Empfinden und Urteil reifen.
Wie oft werden mir Instrumente angeboten oder bekomme ich Sammlungen von Geigen zu sehen; da gibt es Gagliano, Testore, Amati, Stainer, Guadagnini und andere Meister in Hülle und Fülle. Mit Selbstüberhebung brüstet sich der Eigentümer, aus seinem eigenen Wissen heraus, solche Gelegenheitskäufe gemacht zu haben. Wenn ich ihn dann erstaunt fragte: Ja, wo haben Sie nur Ihre Kenntnisse und Erfahrungen her, um sich solche Instrumente zu erwerben? Dann bekommt man prompt zur Antwort: Das Instrument war über hundert Jahre in einer Familie, hat noch seinen Originalzettel und wurde mit Abbildungen und Texten aus Büchern als übereinstimmend befunden. Zeige ich diesem Sammler dann zum Vergleiche eine wirklich echte Gagliano, Testore oder Amati und mache ihn auf die Schönheit des Baues, auf verschiedene typische Charaktermerkmale dieser Instrumente aufmerksam und erkläre ihm, daß seine ganze Sammlung meist nur minderwertige Handwerks- und Industrieware seien, dann geht es los: der Geigenhandel sei wie der Pferdehandel, alles Schwindel, niemandem könne man trauen, niemandem könne man glauben. Doch auch hier wird der Sammler geschlagen, denn ich frage ihn nur: Wem haben Sie vertraut, wem haben Sie geglaubt und von wem haben Sie gekauft? Zigeunern, Stubenhändlern, kleinen unerfahrenen Geigenflickern haben Sie getraut und geglaubt. Sie meinten klüger zu sein auf Grund Ihrer *eingebildeten* Erfahrungen. Sie hofften einen Gelegenheitskauf zu machen und sind nun der Hereingefallene. Würden Sie nur nach Schönheit und Güte gewählt haben und nicht nach Autoren, dann wäre Ihr Geld richtig angelegt gewesen, und Sie würden Ihre Freude daran haben. — Man kann also nicht scharf genug Stellung gegen den Autorenunfug nehmen und aufklärend wirken. In erster Linie hat man sein Urteil über den künstlerischen Wert eines Instrumentes abzugeben und in diesem Sinne seine Kundschaft zu erziehen und zu bilden. Gelingt es den dazu Berufenen, die Qualitätsfrage vor die Autorenfrage zu stellen, dann wird sicherlich der Erfolg nicht ausbleiben und wird dies auch eine Förderung für den neuzeitlichen Geigenbau sein. Statt der mit irreführenden Zetteln versehenen alten Industrie- und Handwerksinstrumente würden um dieses Geld manch gute neuere Meisterarbeit gekauft werden. Es darf nicht sein, daß der Geigenliebhaber nicht einmal soviel Sorgfalt auf die Auswahl einer Geige anwendet wie auf die Auswahl seiner Hüte und Schuhe.
Das Verantwortlichkeitsgefühl und die Berufsehre müssen wieder mehr in den Vordergrund treten. Es ist besser nur *das* zu sagen, was man *wirklich weiß* und nicht nur *vermutet*. Der gute Geschmack ist immer noch der strengste Erzieher zur Kunst.

Das Verhältnis von Mozart und Richard Strauß — eine zeitgenössische Komponistenfrage!

Von Kurt Herbst - Hamburg

Unsere Betrachtung über das Verhältnis von Mozart und Richard Strauß als eine zeitgenössische Kompositionsfrage findet ihren Anlaß in zwei Sendereihen, die der Deutsche Rundfunk im größeren Ausmaß beiden Komponisten widmet. Dies läßt zugleich unseren Blick auf zwei funkische Mitteilungen richten, von denen die eine einen Kernspruch des Deutschlandsenders darstellt, und zwar nach den Worten des Reichsjugendführers: „... je mehr wir unser kulturelles Erbe begreifen lernen, um so tiefer erkennen wir unsere Aufgabe im Zukünftigen!" Das zweite Zitat dagegen bildet den Schluß eines erklärenden Hinweises auf den Richard-Strauß-Zyklus: „Wenn das Bühnenschaffen des Meisters vielerlei Deutungen zuläßt und nicht immer den Stempel der Unvergänglichkeit tragen mag, so lohnt es sich um so mehr, dem sinfonischen Werk des weltbekannten deutschen Tonsetzers der Jahrhundertwende in den elf geplanten Konzertveranstaltungen des Deutschen Rundfunks gerecht zu werden."

Wer dabei die beiden Zitate vergleicht, wird sofort die verschiedene Haltung erkennen, die hier ein eindeutiges „Begreifen" verlangt, dort jedoch den Spielraum für eine „Vieldeutigkeit" weitgehendst offen läßt. Es ist die letzte Formulierung selbst, die „vielerlei Deutungen zuläßt" und überdies dann aus einem solchen Hinweis auf vielseitige Deutungsmöglichkeiten noch im einzelnen zu folgern glaubt: Es lohne sich „deshalb um so mehr", der — angeblichen — Sonderstellung der sinfonischen Programmwerke gerecht zu werden. Wenn aber die Unklarheit des Opernschaffens bzw. die Unklarheit gegenüber dem Opernschaffen ein „gerecht-werdendes" Interesse hervorzurufen hat, so könnte sich dieses Interesse begreiflicherweise doch nur auf sich selbst, d. h. auf eine Klärung des Opernschaffens beziehen und doch nicht dazu dienen, nun um so freudiger zum (angeblichen) Gegenteil überzugehen. Doch wir wollen solche Fragen nicht an Worte richten, die nichts über sich selbst hinaus aussagen können (und vielleicht bei der Wichtigkeit ihrer Thematik unterschätzt worden sind), sondern vielmehr an uns selbst die Frage richten: Warum dürfen wir uns mit einer solchen unentschiedenen und überdies zweiseitigen Betrachtung des Richard Strauß'schen Meisterschaffen nicht zufrieden geben?

Wir greifen deshalb zunächst noch einmal auf den ersten Ausspruch von der historisch-klaren Erkenntnis und der aus ihr abzuleitenden historisch-bedingenden Gegenwartsaufgabe zurück und finden den Sinn dieser Auffassung bereits in unserer kulturellen

Gesamtentwicklung der letzten Zeit bestätigt. Es wäre deshalb unsererseits (besonders auch dem Gesamtrundfunk gegenüber) eine Pflichtverkennung, wollten wir nun Abseitsstellungen irgendwelcher musikalischer Formulierungen und Auffassungen übersehen in der falschen Annahme, sie seien so hingeschrieben und für die Gesamtentwicklung gar nicht so schwerwiegend. Wir glauben vielmehr demgegenüber und wollen es auch ausführlich vertreten, daß jede Äußerung durch die Musik und für die Musik einen Teil der Gesamtentwicklung ausmacht, wobei wir nicht einmal so sehr an die Bedeutung speziell für die Musik denken wollen als vielmehr an die Durchschlagskraft allgemeingültiger Kulturerkenntnisse bis zur Musik hin! Und zu dieser Erkenntnis sind auch alle Musiker — in welcher organisatorischen Beziehung sie bzw. wir auch zum Rundfunk stehen — bedingungslos verpflichtet.

Denn es ist natürlich unmöglich, im Sinne des zweiten Zitates Opernwerke und sinfonisches Programmschaffen zu trennen, wo es sich doch um die Gesamtwerke eines Komponisten handelt, dessen Gesamthaltung auch beiden Musikformen der Oper und der Programmsinfonie einheitlich zugrunde liegen muß. Oder es müßte eine sehr flüchtige Auffassung vom musikalischen „Meister"-Prädikat sein, wolle man verkennen, daß eine kompositorisch-meisterliche Gesamthaltung ihren musikalisch-einheitlichen Niederschlag in allen Musikformen findet. Weiter kann man nicht einen Teil des Gesamtschaffens (nämlich die sinfonische Programm-Musik) fördern und den anderen Teil, das Opernschaffen, vielseitigen Deutungsmöglichkeiten preisgeben. Denn um das eine richtig zu bevorzugen und das andere richtig hintanzusetzen bedarf es der klarbewußten Erkenntnis und Durchdringung beider Teile.

Selbstverständlich steht es dem Veranstalter dabei frei, die von ihm im Musikprogramm bevorzugten Werke entsprechend hervorzuheben. Nur darf dann aus dieser Programmbeschränkung keine einseitige Stilerklärung werden, die z. B. hier — als Erklärung — weder dem Opern- noch dem sinfonischen Programmschaffen Richard Strauß gerecht wird. Wir behaupten sogar, daß die Einheit des R. Straußschen Musikstils so offensichtlich ist, daß wir selbst bei einer programmbedingten einseitigen Betrachtung der sinfonischen Musik niemals in Widerstreit mit dem Opernschaffen kommen dürfen, und daß wir bei der Bewertung der sinfonischen Einzelform zugleich auch implicite den musikalischen Gehalt der Opernform berühren. Und diese Klärung interessiert uns aber noch deshalb im verstärkten Maße, weil sie zur weiteren Ordnung der dringendsten gegenwärtigen Musikfragen beitragen wird.

Mit den erwähnten Sendereihen ist bereits eine besondere musikalische Beziehung angegeben, und zwar schon deshalb, weil es eben Mozart ist und nicht Haydn, sowie Strauß und nicht etwa Brahms. Der große Hörerkreis wird jedoch in dieser Verbindung zuerst das Trennende erkennen wollen, „wo ja Mozart doch ganz anders klingt als Richard Strauß". Man muß aber hier im Trennenden die Selbstverständlichkeit des Unterschiedes erfassen, wie er grundsätzlich zwischen selbständigen Kunststilen und fertigen Meisterwerken besteht und überhaupt erst deren Selbständigkeit bedingt. Niemals darf aber dabei der Blick für die zugrundeliegenden geschichtlichen Bindungen verloren gehen, die im Zusammenhang mit der gesamten Kulturentwicklung gegeben und selbst

dort zu bejahen sind, wo das bisher Gewordene mit neuen oder gar entgegengesetzten Mitteln fortgeführt wird.

So stellen wir fest, daß Mozart und Richard Strauß zu Zeiten geboren wurden, die im Zeichen eines lebhaften Interesses für die Opernpflege standen. Während wir die Opernsituation um Richard Strauß durch die Werke des 19. Jahrhunderts gleichsam aus eigener Anschauung kennen, soll für die vormozartsche Zeit die zeitgenössische Auffassung von der Oper als „dem Ausdruck der Leidenschaften oder der Schilderungen der Empfindungen eines in Bewegung gesetzten Gemütes" sprechen.

In beiden Fällen verlangte ein dramatisch gehaltener Operntext eine entsprechende dramatische Verschärfung des Musikausdrucks, wie er in verschärften Dissonanzen und überhaupt in neuen Akkordwendungen seiner text-ausdeutenden musikalischen Niederschlag fand. Daß dieser Text als formbildendes Moment für neue Klangbildungen mitunter eine musikalische Überspannung hervorrufen kann und deshalb um so mehr der Nachprüfung durch musikalisch-kulturelle Maßstäbe bedarf, soll demnächst geschlossen behandelt und hier als positiv vorausgesetzt werden. So beeinflussen diese neuen und zunächst nur dramatisch-bedingten Musikklänge das musikalische Ohr der Opernfreunde und damit überhaupt das musikalische Gehör einer größeren musikalischen Gesamthaltung; sie (die neuen Opernklänge) verlangen demzufolge — ein sich in der Musikentwicklung stets wiederholender Vorgang — eine über die Oper hinaus allgemeingültige Berücksichtigung und damit auch eine thematische und kompositionstechnische Verarbeitung in der sogenannten absoluten Musik. Damit sind also neue Aufgaben an die nächstfolgende Komponistengeneration verbunden, die ein Mozart und ein Richard Strauß für ihre Zeiten vertreten, — Aufgaben, die aber von beiden Komponisten recht verschiedenartig gelöst werden.

Trägt so die Oper der Mozartschen Jugendzeit (Oper als Gesamtbegriff aller damaligen musikalischen Bühnenformen) das Merkmal eines textbedingten dramatischen Musikausdrucks und die Konzertmusik demgegenüber das einer „reinen gelehrten und künstlichen Harmonie", so sprengte Mozart diese Unterschiede zwischen Opernmusik, Konzertmusik und allen anderen Musikgattungen durch die Gesamthaltung einer einheitlichen und für alle Formen geltenden Musiksprache (worunter wir die den verschiedenen Formen einheitlich zugrundeliegende Beziehung aller harmonischen und melodischen Tonzusammenhänge zu verstehen haben). Mit dieser einheitlichen Musiksprache steht der Komponist über allen musikalischen Einzelformen, so daß wir die einzelne Form bei Mozart niemals als etwas „Besonderes", niemals als etwas „Aufdringliches", sondern stets als etwas natürlich Gegebenes empfinden. Im Gegensatz etwa zu einigen landläufigen Singspielen der damaligen Zeit, deren Komponisten sich streckenweise auf einer einfachsten Kadenzierungsharmonik bewegen, um dann plötzlich bei einem dramatischen Wort oder Gegenstand (beispielsweise beim Erscheinen eines wilden Tieres im Walde) einen dissonierenden verminderten Septakkord einzuführen und diesen Akkord mit dem Verschwinden dieses Vorganges wieder rein äußerlich auszuführen, — im Gegensatz also dazu war für die ursprüngliche Begabung eines Mozarts die musikalische Echtheit einer einheitlichen Musiksprache einfach da. Ihm lag wenig daran, für die Oper

eine bewußt neue, textlich-dramatisierende Musik zu schreiben und diese Musik nun lediglich an den Text zu binden. Für ihn war vielmehr dann der Text nur der künstlerische Anlaß, die Beweiskräftigkeit einer musikalisch in sich gestützten Kunsthaltung auch in der Gebundenheit zum Text überzeugend zu gestalten. Der von ihm gewählte Operntext der Zeit wurde so zum gestaltenden Anlaß seiner (der Mozartschen) Opernmusik und fand damit seine übergeordnete und überzeitliche Musikdeutung (im Gegensatz zur Ausdeutung durch die Musik). Dieser rein musikalische Gehalt ist also bei Mozart gleichbleibend, geht damit über die einzelnen Formen (Oper, Sinfonie, Kammermusik u. a.) hinaus und berührt sich auch heute mit dem, was der Lautsprecher in seiner eigentlichsten Bedeutung am klarsten vermitteln kann. Das ist wohl auch der zwingende Grund, weshalb man in dieser Sendereihe das Mozartsche Gesamtschaffen berücksichtigt, während für den Richard Strauß-Zyklus nur die sinfonischen Programmwerke herangezogen werden.

Wenn wir in diesem Sinne gegenüber den Straußschen Opern von einer noch nicht gelösten Problematik sprechen wollen, so besteht diese lediglich in der noch nicht „gelösten" Bindung zum derzeitigen Mikrophon, weil diese Operngattung mit ihrer literarischen Bindung und literarischen Wirksamkeit zu sehr von der szenischen Gestaltung abhängig ist. Diese Frage wurde von uns übrigens schon einmal in unserer Musikchronik (August 1935) anläßlich der Übertragung der „schweigsamen Frau" beantwortet: „Schon vom Grundsätzlichen aus ist nicht jede Oper ohne weiteres zur Übertragung geeignet und am allerwenigsten eine Oper (Die schweigsame Frau), die nicht nur vorwiegend literarisch bestimmt ist, sondern auch in sich bei ihrem leichten Parlandostil und ihrer kammermusikalischen Beweglichkeit das Prädikat ‚literarisch' verdient. Sicherlich hat Richard Strauß dieses Literarische mit einmaliger Meisterhand ins Musikalische übersetzt, was aber wiederum vollständig den Einwand belegt, daß eben der Lautsprecher das formbildende Moment: den Text und die Gesamthaltung vollständig verschluckt!"

Im übrigen wollen wir aber nicht „partikularistisch" an der Peripherie einzelner Kompositionsformen stehen bleiben, sondern dem eigentlichen Mittelpunkt zustreben, nämlich zur Gesamthaltung des Komponisten, und zwar in Verbindung mit dem vom Rundfunk vorgelegten sinfonischen Programmschaffen.

Auch Richard Strauß wurde, wie bereits festgestellt und bei Mozart im einzelnen ausgeführt — in die Zeit eines starken Operninteresses hineingeboren, — eine Opernpflege, die ihr ganzes Streben auf die Schaffung text- und dramatisch-bedingter Klänge einstellte *).

Es ist deshalb gar nicht verwunderlich, daß sich nun Strauß in seiner ersten Schaffensperiode nicht der Oper, sondern dem Schaffen sinfonischer Werke zuwendet, in denen

*) Dies gilt natürlich nur cum grano salis: Denn zu Straußens Geburt lagen schon zwei vorbildliche Opernwerke vor, die bereits den textbedingten Musikausdruck ins Seelisch-Allgemeingültige gesteigert hatten und trotzdem aus der ideellen Wirklichkeit ihrer Texthaltung entstanden waren: Wagners Meistersinger und Tristan!

er die zeitgenössischen Klänge der romantischen Oper verarbeitet und diese in einem freien, modulationsfarbigen Orchesterspiel auswirken läßt.

Jedoch ordnet Richard Strauß — und dies ist etwas sehr Wesentliches! — diese Klänge nicht nach einer in sich bestimmten und in sich getragenen musikalischen Form, sondern aus einer klanglichen Stimmung heraus, die ihr formgebendes Vorbild in einer textlich-literarischen Vorlage sieht und den damit verbundenen Textinhalt frei nachzeichnet. So nimmt der Komponist den Lisztschen Gedanken der sinfonischen Programm-Musik auf und bleibt mit einer höchstpersönlichen und zugleich meisterlichen Prägung dieser sinfonischen Form gleichsam zwischen Oper und absoluter Sinfonik stehen.

Er greift nun, um seine Stimmung und damit die Struktur seiner sinfonischen Werke überzeugend zu gestalten sowie formal in sich auszugleichen, zu Textvorlagen, die er dem Stoffkreis romantisch-idealisierter Themen (wie Don Juan, Tod und Verklärung usf.) entnimmt. Die künstlerisch-vollendete Tat dieser sinfonischen Programm-Musik (— auf die sich also der Richard Strauß-Zyklus des Deutschen Rundfunks sinnvoll beschränkt —) besteht darin, daß der Komponist die musikalischen Mittel eines modulationsfarbigen und dynamisch auf- und absteigenden Wechselklanges für diesen idealisierten Stoffkreis in künstlerisch erschöpfender Weise festlegt.

Im Sinne unserer einleitenden Ausführungen möchten wir hier einen Hinweis zum Verstehen der Straußschen Opern einschalten, mit denen der Komponist gleichsam die Eigengesetzlichkeit und Erfüllung seiner sinfonischen Programm-Musik verteidigt: Indem er mit der Salome und Elektra neue musikdramatische Farbskizzen versucht und dann demgegenüber plötzlich mit den formal ausgeglichenen Varianten des Rosenkavaliers neue Gestaltungsmöglichkeiten romantisch-idealisierter Stoffe entwirft, die nicht mehr mittelbar die Struktur einer sinfonischen Programm- oder Stimmungsmusik (Stimmung hier im feinsten Sinne des Wortes) diktieren, sondern unmittelbar von der darstellenden Bühne aus die musikalische Formung lenken. Deshalb müssen wir auch die Neufassung des Graenerschen „Don Juans letztes Abenteuer" als letzte Bühnenkonsequenz des Straußschen Don Juan bezeichnen, wobei sich jedoch Graener nicht der fein ziselierten Parlandotechnik, sondern einer sinnlich abgeklärten Bühnenmelodik bedient, in der dann der sterbende Don Juan mit seinem letzten Abenteuer schön und überzeugend verklingt.

Wir kehren zur Straußschen sinfonischen Programm-Musik zurück, die auf die weitere Musikgestaltung bis zur jüngsten Generation hin einen großen Einfluß ausübt. Hier erkannte man ganz richtig den möglichen Wert einer Programm-Musik, bemerkte aber auch die zeitgebundenen Stoffkreise der idealisierten Romantik und sah — im starken Miterleben der neuen Zeit — neue thematische Möglichkeiten im Kulturgeschehen unserer Gegenwart. Man verzichtete so auf idealisierte Themen und bekannte sich — um etwa auf einige Werke der zurückliegenden „Zeitgenössischen Musik" des Rundfunks zurückzugreifen — beispielsweise zu einer musikalisch-dynamischen Darstellung der Erlebnisphasen: Krieg — Kulturniedergang — Seelische Erneuerung.

Jedoch verfiel man hier einem sehr großen Mißverständnis, bei dem man wohl ganz richtig von der Notwendigkeit einer kulturbedingten Thematik auch für die Programm-

Musik ausging, aber dann auf die musikalisch-materialen Klangbildungen der Straußschen Sinfonik zurückgriff, die doch — pars pro toto gesprochen: — mit dem „Don Juan" und dem „Till Eulenspiegel" festgelegt ist und mit der musikalischen Prägung gerade dieser stofflichen Vorlagen ihr eigenes musikalisches Gleichgewicht besitzt. Die Gründe dieser Verkennung wurzeln dabei in der falschen Verehrung für eine angeblich „absolute" Schönheit erprobter Harmonie- und Melodieverbindungen, während doch in Wirklichkeit die Schönheit des Musikklanges in der Echtheit der ursprünglichen Empfindung und der ursprünglichen Gestaltung liegt. Unter Echtheit verstehen wir dann den Persönlichkeitswert des gestaltenden Komponisten, der einer allgemeingültigen Musikidee oder Programmthematik eine Formung gibt, die ihre Geltung für sich allein beansprucht.

Diese Unstimmigkeit zwischen einer neuen Haltung des musikalisch-seelischen Ausdrucks und älteren, bereits anders festgelegten Ausdrucksmittel wird aber da offensichtlicher, wo wir den Sinn der Straußschen Programm-Musik aus der Zeit ihrer Entstehung heraus beurteilen. Dieser Beurteilungsmaßstab ist überhaupt für jede Zeit und deren künstlerisch-musikalische Haltung grundlegend und gewährleistet in erster Linie die Richtigkeit des Interesses, das wir schließlich für alle Phasen unserer geschichtlichen Vergangenheit aufzuwenden haben. Daß wir in der Ablehnung der konventionellen Abhängigkeit keineswegs die Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit bedingungslos aufgeben, beweist der hier behandelte Standpunkt zum Mozartschen Gesamtschaffen, ohne daß wir nun damit heute von einem zeitgenössischen Komponisten eine weitere Mozart-Sinfonie erwarten möchten. Dasselbe trifft auch auf die bisherigen Werke von Richard Strauß zu, die wir ebenfalls als abgeschlossenes Ganzes zu bewerten haben. Ihre zeitgebundenen Entstehungsbedingungen, die insbesondere bei den vorliegenden textlichen Bindungen sehr greifbar sind, müssen aber gegenüber denjenigen betont werden, die solche stets zeitgebundenen Entstehungsbedingungen im überzeitlichen Lichte sehen und sie demzufolge in bequemer konventioneller Abhängigkeit gleichsam aus zweiter Hand übernehmen. Sie verwechseln damit nämlich die überzeitliche Geltung abgeschlossener Kunstwerke mit der zeitbedingten Gültigkeit gestaltender Kunst- und Lebensstile.

Um auf die oben bezeichnete Unstimmigkeit zwischen neuem Ausdruck und älteren Ausdrucksmittel zurückzukommen, so können wir deren Kompositionsvertreter als die eigentlichsten Träger einer historischen Bindung ansprechen. Wir wollen sie damit nicht verurteilen, sondern sinngemäß beurteilen. Denn sie nehmen dafür ebenfalls eine notwendige Haltung in der Gesamtentwicklung ein.

Demgegenüber wollen wir aber nicht bei den historischen Erkenntnissen einer (doch stets selbstverständlichen) Bindung stehen bleiben, sondern uns desto kräftiger für das neue Ergebnis einsetzen, weil dieses allein für das markanteste Musikerleben in Frage kommt. Denn wir möchten nicht das Neue, um die historische Bindung zu zeichnen, sondern wir heben die historische Bindung hervor, um das Neue zu behaupten. Aus anderen Beiträgen und Abhandlungen unserer Zeitschrift geht dabei stets hervor, daß wir die „neue" Lösung niemals in der altgriechischen Frageformulierung des „Was gibt's

Neueres" suchen, sondern in der stets „neuartigen" Erfassung und musikalischen Prägung eines kulturbedingten Zeitrhythmus, der mit der Lebendigkeit seiner kulturhistorischen Berechtigung auch dem mit ihm innigst verbundenen Kunststil im fertigen Werk eine überzeitliche Geltung verleiht (und nicht etwa umgekehrt, wonach man lediglich aus einem Kunststil die Überzeitlichkeit einer Epoche folgern könnte).

Hitler-Jugend singt und spielt

Musikalische Schulungsarbeit der Reichsjugendführung in Erfurt

Von Udo Agena-Essen

Die Stadt Erfurt stand in den Tagen vom 25. Oktober bis 3. November im Zeichen der nationalsozialistischen Jugend. Etwa 120 Jungen und Mädel der HJ und des BDM, Musikreferenten der Gebiete, der Obergaue und Untergruppen, der Rundfunkspielschar, sowie Mitglieder der SS und des Arbeitsdienstes hatten sich in den Räumen der ehemaligen Loge in der Turniergasse zusammengefunden, um an dem diesjährigen, vom Kulturamt der Reichsjugendführung durchgeführten Musikschulungslager teilzunehmen. Die aus allen Gauen des Reiches zugereisten Vertreter der HJ brachten reiches Leben in das durch sie mit neuem Geist erfüllte Haus. In allen verfügbaren Räumen wurde geprobt. Um allen Gruppen Gelegenheit zum Einstudieren ihres Programms zu geben, mußten mehrfach „Ausquartierungen" vorgenommen werden. Besonders den Fanfarenbläsern, die durch ihr Geschmetter alles übertönten, wurde mit Vorliebe die zur Loge gehörige Kegelbahn als Übungsraum angewiesen. Trotzdem dauerte es nicht lange, bis man in ganz Erfurt von dem „klingenden Lager" sprach, denn außer den schmetternden Fanfaren schufen Orchesterspiel, Gemeinschaftsgesang und Sprechchöre eine Atmosphäre, die in ihrer jungmännischen Ausstrahlung außerordentlich erfrischte.

Neben der praktischen Musikarbeit, die im Schulungslager geleistet wurde, fanden einige Referate weitgehende Beachtung, zumal bei dieser Gelegenheit die von der HJ innerhalb unserer gesamtdeutschen Musikkultur einzuhaltende Linie klar und eindeutig festgelegt wurde. Die alle Lagerteilnehmer einbeziehenden Aussprachen galten ebenso wie die praktisch-musikalischen Übungsstunden der Vorbereitung der die Musikwoche beschließenden Festveranstaltungen. Es wurde also theoretisch und praktisch auf ein Ziel hingearbeitet, dessen man um so sicherer sein durfte, je eingehender die Klärung der bei den Abschlußfeiern vom 1. bis 3. November zu einem großen Ganzen zusammengefügten Teilgebiete erfolgte.

Der gegenwartsbetonende Geist, von dem ein Referat Professor Besselers zeugte, war auch das Charakteristikum weiterer Reden und Besprechungen. In Entgegnung des Vortrages „Singschule und HJ" von Otto Jochum äußerte sich Helmut Siebert, wobei er — ohne es in dieser Form auszusprechen — die Tatsache zum Leitmotiv seiner Ausführungen machte, daß die HJ zwar vieles von der Jugendbewegung

der Nachkriegszeit, von deren Singekreisen und Musikantengilden übernommen hat, daß sie gleichfalls aus dem Liedgut der bündischen Jugend schöpfte, daß diese beiden Richtungen aber durch die HJ zu etwas Neuem verschmolzen wurden. Die Musik der Jugendbewegung mußte in der Hand der Hitlerjugend ihre vielfach überspitzten, spielerisch-barocken „Zierlichkeiten" lassen. Dafür wurde an dem im Kern jener Musikpflege stehenden Gedanken festgehalten, jeden einzelnen Mitspielenden im Bewußtsein des Gemeinschaftsmusizierens zum Erlebnis seiner selbst zu bringen. Dieses Erlebnis wird auch in die Gesangspflege übertragen, die man der Praxis der bündischen Jugend entnahm und mit deren Hilfe man sich besonders während der Kampfjahre immer wieder auf den stärkenden „Wir-Standpunkt" stellte. Aus beiden Quellen wurde also abgeleitet eine herbe, jungmännische Haltung, die sich — wie wir schon eingangs sagten — erfrischend landsknechtshaft gibt, die alles Überkomplizierte, künstlich Aufgemachte und Verwaschene ablehnt, die aber keineswegs die Neigung zeigt, sich einzig und allein „massenmäßig" durchzusetzen. Vielmehr verrät man ein ausgesprochenes Bestreben, dem einzelnen, sich an der Musik beteiligenden Menschen zu stärkster Ausprägung seiner Persönlichkeit zu verhelfen.

Ihrem Stile nach orientiert sich die HJ-Musik — wie auch die in Erfurt zur Aufführung gebrachten neuen Werke zeigten — nach alten Meistern wie Händel, Bach, Schütz oder Scheidt. Infolgedessen ist sie allen sentimental-romantischen Gepflogenheiten abhold. Sie bevorzugt die Klarheit der melodischen Linienführung und steht aller Klangschwelgerei, wie sie sich besonders aus der leidigen Nachahmung der Musik des vorigen Jahrhunderts ergeben hat, fremd gegenüber. Dabei ist man zur Ausprägung bestimmter musikalischer Gebrauchsformen gekommen. Die aus einfachen Perioden zusammengesetzten Lieder berücksichtigen die Deklamation besonders stark. In der Instrumentalmusik wird mit linearen Mitteln, nicht mit Orchestrierungskünsten gearbeitet. Hier setzen sich die Gewohnheiten der alten Polyphonie immer ausgeprägter durch. Das gilt auch für die als Gemeinschaftsmusik gebräuchlich gewordene „Kantate", die in ihrer gesamten Struktur das Vorbild Bachs verrät, die aber durch Hinzunahme von Sprechchören besonders hinsichtlich des Rezitativs zu wesentlich neuen Ergebnissen kam.

In mehreren öffentlichen Konzerten, von denen jedes als eine in sich geschlossene Willenskundgebung aufzufassen war, fand die Erfurter Musikwoche der Hitlerjugend ihren Abschluß. Schon der Tag vor Beginn der offiziellen Festfolgen brachte besonders reiches Leben in das Schulungslager. Die Proben- und Vorbesprechungsarbeit mußte zum Abschluß gebracht werden. Das bis dahin entwickelte einführende Programm rundete sich zum Gesamtbild. Es mußte in großen Zügen noch einmal hervorgehoben, überdacht und als bleibender Eindruck allen Lagerteilnehmern eingeprägt werden. Dabei formte sich aus den Einzelergebnissen eine Gesamtsumme, die während des ganzen kommenden Jahres ihre fruchtbringende Anwendung finden soll. Daß dabei das Thema „neue Kunst" im Vordergrund stehen wird, zeigte unter anderem die Eröffnungsrede, mit der Obergebietsführer Cerff die Festtage einleitete. In einer von Blasmusiken und Gemeinschaftsgesängen umrahmten Feier, die ebenso wie die übrigen wichtigen Veranstaltungen der Festtage auf alle deutschen Sender übertragen

wurde, faßte der stellvertretende Leiter des Kulturamtes der Reichsjugendführung seine Gedanken über das junge Werden in der Kunst knapp und grundsätzlich zusammen.

Je mehr nun die Musikführer der HJ darangehen, den von ihnen als richtig und zukunftsstark erkannten Stil durchzusetzen, um so stärker und nachhaltiger wird bei erfolgreicher Werbearbeit (auch nach außen hin!) das Echo sein, das ihre Arbeit im gesamten deutschen Musikleben findet. Charakterlich müssen dabei die Elemente der Linearität und des gesunden, kraftvollen Rhythmus den Ausschlag geben. Hier könnte sich ein Stück vorklassischer Polyphonie und Formenbildung noch ausgeprägter endgültig mit der musikalischen Willensrichtung der heutigen Jugend vereinen. Was bei den alten Meistern natürliches Gesetz war, hätte unser junge Generation dann aus wirklichkeitsnahem Zeiterlebnis neu gestaltet.

Für die HJ ist es als ein sehr glückliches Verhältnis anzuführen, daß allem, was von ihr gespielt und gesungen wird, eine praktische Nutzanwendung innerhalb des Gemeinschaftslebens zugrunde liegt. Hier fegt ein starkes musikalisches Bewegungsbewußtsein alles Übermaß einer trägen, Akkorde aneinanderklebenden Klangmacherei weg. Unter den Gebräuchen einer Struktur und Linien verwischenden Satzkunst wird aufgeräumt. Bis zur endgültigen praktischen Verwirklichung des musikalischen HJ-Programms bedarf es allerdings noch großer Anstrengungen. Die Tatsache aber, daß mancher komponierende und ausübende Musiker der Hitlerjugend seine Leistungen in Zukunft noch durch den Erwerb rein könnerischer Grundlagen steigern muß, sollte nicht von Außenstehenden als willkommener Anlaß benutzt werden, um die Richtigkeit der stilistischen und anschaulichen Grunderkenntnisse der musikpflegenden Hitlerjugend insgesamt in Frage zu stellen.

Die Richtung, in die man mit den abschließenden Konzertveranstaltungen der Musikwoche in Erfurt vorstieß, hatte von Anfang an klargelegen. Es ging um eine lebendige, volkstümliche Verbindung alter und neuer Musik, die insgesamt erfolgreich hergestellt wurde. Was daneben nicht immer gelungen war, lag auf dem Gebiet der kompositorisch-schöpferischen Ausführung grundsätzlich gefaßter Gedanken durch junge Tonsetzer der HJ.

Manche der aufgeführten Komponisten — die wir nicht im einzelnen aufzählen — hatten in ihren wiedergegebenen Werken noch nicht den rechten inneren Ausgleich und daher auch noch nicht den natürlichsten und nächstliegenden Weg zur Verwirklichung der die HJ-Musik bestimmenden Gedanken gefunden. So fehlte den in Erfurt gebotenen Kompositionen Heinrich Spittas oft die tiefergehende Begründung im Musikalischen. Ähnliches war bei Hans Zieglers „Langemark-Kantate" zu beobachten. Demgegenüber zeigte Gerhard Maaß in seinen Orchester- und Bläsermusiken einen organischen und entwicklungsfähigen Stil.

Stunden intensiver Vertiefung in die Werke alter Meister brachte die Aufführung der „Kunst der Fuge" unter Professor Hermann Diener, sowie der erste Teil des Orchesterkonzertes im Erfurter Stadttheater unter Generalmusikdirektor

Jung. Mit „Offenen Volksliedsingen" in Schleusingen und Suhl klangen die Veranstaltungen des Kulturamtes der Reichsjugendführung aus.
Beim Gesamtüberblick sieht man sich einem außerordentlichen Reichtum zum großen Teil noch auszuschöpfender Möglichkeiten gegenüber. Infolgedessen wird es für das Hauptreferat „Musik" der HJ eine überaus lohnende Aufgabe sein, alles in Erfurt an musikalischem Gut und begrüßenswerten Anregungen Zusammengetragene sinnentsprechend zu verwerten. Aus dem Umstand, daß hier noch sehr viel zu entwickeln ist, ergeben sich die reichsten Arbeitsmöglichkeiten. Mit welcher Achtung vor der Aufgabe und mit welchem Verantwortungsbewußtsein die leitenden Stellen an die Erfüllung der ihnen aufgetragenen Pflichten heranzugehen entschlossen sind, mögen die Worte des Lagerleiters Stumme zeigen, die wir abschließend wiedergeben.
„Wenn die Hitlerjugend zum erstenmal mit einer größeren Veranstaltung an die Öffentlichkeit tritt, dann ist sie sich darüber klar, wieviele kritische Augen auf auf die Veranstaltung gerichtet sind. Sie ist sich aber auch der Verantwortung bewußt, die sie heute bei der neuen Gestaltung unserer nationalsozialistischen Kulturwerke zu tragen hat, und daß sie diese Aufgabe mit aller Energie, aber auch aller Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit anpacken muß. Die musikalische Erziehungsarbeit innerhalb der HJ und des BDM ist verhältnismäßig jung. Sie erfährt planmäßige Gestaltung seit ungefähr zwei Jahren, deren Hauptaufgabe nicht eine fachliche Erziehung und Schulung ist, sondern die musische Formung neben der soldatischen Erziehung und weltanschaulichen Schulung. Innerhalb dieser Arbeit haben sich Inhalte und Formen soweit geklärt und fangen an, in das tägliche Leben unseres gesamten Volkes auszustrahlen, daß sich die Notwendigkeit einer Zusammenschau der Arbeit ergeben hat.
Wir glauben fest, daß mit unserer Arbeit, deren ersten sichtbaren Ausdruck diese ‚Musiktage Erfurt' bilden, eine Grundlage gelegt wird, auf der ein kunsthungriges Volk in allen seinen Teilen nach oben streben kann. Nicht der einzelne kann diese Aufgabe lösen. Die Gemeinschaft der ganzen Jugend ist insgesamt vor diese Aufgabe gestellt und ist mit allen Kräften dazu bereit, sich dieser Arbeit aus der Erkenntnis der Notwendigkeit freiwillig zu unterziehen. Wir wollen ein für allemal dartun, daß die Kunst für das Volk von heute nicht einen ‚seltenen' und ‚wertvollen' Schmuck des Lebens bedeutet, sondern daß zum täglichen Leben, zum gesunden und kräftigen Leben die Kunst als notwendiges Element hinzukommen muß. Das ist unsere Aufgabe!"

Domenico Scarlatti (1685—1757)

Von Roland Häfner-München

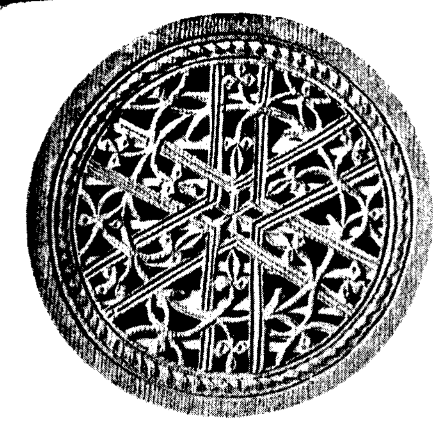
Es ist nicht nur von wissenschaftlichem Wert, sondern besitzt auch menschlichen Reiz, große Künstler gleicher Generation und zeitgeschichtlicher Lage miteinander zu vergleichen. Nicht nach beliebter Art nur ausschließlich deshalb, um festzustellen, ob der eine

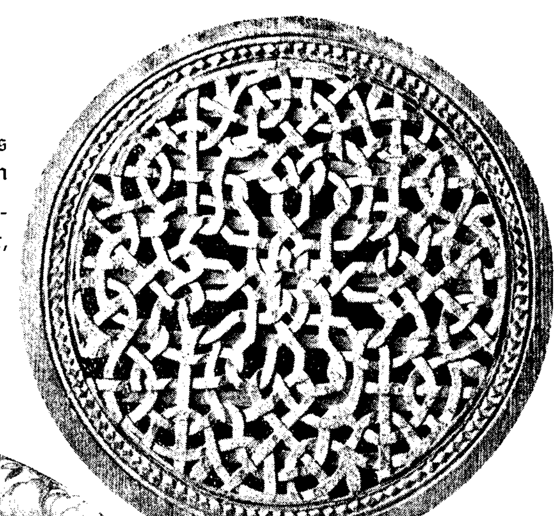
größer, der andere geringer ist, sondern um zu sehen, wie bei großer Begabung und Fruchtbarkeit oft die verschiedensten Wege beschritten, die verschiedensten Ziele erreicht werden. So darf unser Blick in diesem Jahre, das der 250. Wiederkehr des Geburtsjahres J. S. Bach gewidmet war, auch auf Domenico Scarlatti, Bachs großen italienischen Zeitgenossen, fallen. Auch er ist im gleichen Jahre — 1685 — geboren, auch er hatte musikalische Erbanlagen mit in die Wiege bekommen. War doch sein Vater der berühmte Opernkomponist Alessandro Scarlatti.

Überblickt man heute Domenicos Lebenswerk, so stehen bei seinen etwa 545 Nummern umfassenden Klavierwerken die anderen, seien es Opern, Kantaten oder Oratorien, mit Recht im Hintergrund. Eine solch erstaunliche Menge von Klavierwerken muß, wenn sie von musikalisch unbestrittenem Wert ist — was der Name Scarlatti verbürgt — auch ihre ganz besonderen Beziehungen zu ihrem Instrument haben. Daß diese Beziehungen nicht ausschließlich formaler oder stilistischer Art sein können, leuchtet daher von vornherein ein. Eine Betrachtung in dieser Richtung bestätigt diese Auffassung auf das beste. Denn Domenico Scarlatti ist — neben seinen Verdiensten um die Entwicklung der Sonate — doch in erster Linie der eigentliche Vater der modernen Klavierspieltechnik. Um es gleich vorweg zu nehmen — Scarlatti hat damit der Klaviermusik kein Danaergeschenk überlassen, da seine eigene virtuose Schreibweise durchaus im Dienst des Musikalischen steht. Denn das zweifelhafte Verdienst, die Virtuosität zum Selbstzweck erhoben zu haben, beansprucht erst das 19. Jahrhundert.

Will man das, was D. Scarlatti für die reine Spieltechnik geleistet hat, ermessen, so braucht man nur auf das hinzuweisen, was er selbst darüber gesagt hat. Er meinte nämlich, da ihm die Natur zehn Finger gegeben habe, und sein Instrument Beschäftigung für alle zehn hätte, so sähe er keine Ursache, warum er sie nicht alle zehn gebrauchen sollte. (Vgl. Burnay in seinem Tagebuch, deutsch von Ebeling 1772/73, Bd. II, S. 183.) Also auf die einfachste Formel gebracht: Das Höchstmaß von dem, was das Instrument leisten kann, was die Finger können und was die Hände können, wird von Domenico mit einer fast rationalistisch zu nennenden Höchstleistung bis zum letzten erschöpft. Alle bisher nur einzeln und zerstreut angewandten technischen Möglichkeiten und Kühnheiten werden nun in allen Abwandlungen in gleicher Weise für beide Hände und — das ist nicht unwichtig — auf der ganzen verfügbaren Klaviatur gepflegt und ausgebaut. Daß Scarlatti dabei ohne eine sinngemäße, kinematisch den natürlichen Verhältnissen angepaßte Handgelenks- und Armbewegungstechnik ausgekommen sei, ist nicht gut denkbar. Es ist sicher anzunehmen, daß er schon vollständig frei von allen älteren Hemmungen war und — genau wie J. S. Bach — alle Finger, besonders den Daumen in freiester Weise gebrauchte.

Diese Technik D. Scarlattis erregte seinerzeit allenthalben Aufsehen. So hat sowohl die zeitgenössische als auch die spätere Klaviertechnik von ihr außerordentlich viel gelernt. Auch J. S. Bach beeilte sich in seiner gesunden Wißbegierde die Fortschritte der italienischen Spieltechnik, insbesondere die Domenicos, kennenzulernen und sich, soweit es ihm gutdünkte, zu eigen zu machen. Diese Einflüsse sind bei ihm deutlich erkennbar. Freilich bedeuten solche technischen Neuerungen bei Bach — dem eigentlich



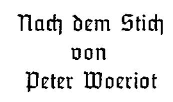


Rechts: Lautenrose des Hans Burckholtzer, Füssen

Links: Lautenrose des Wendelin Tieffenbrucker, Padua



Kaspar Tieffenbrucker



Nach dem Stich von Peter Woeriot



Brandmarke des Giovanni Batt. Ceruti, Cremona (geb. um 1755, gest. nach 1817)

FAIT PAR DVIFFOPRVGCAR
A la coste sainct Sebastien
A Lyon

Geigenzettel des Kaspar Tieffenbrucker



Brandmarke des Carlo Antonio Testore (geb. 1688, gest. 1764)

(Die Bilder dieser Tafel entstammen dem Archiv des Verlages Max Hesse, Berlin-Schöneberg)

Antonius, & Hieronymus Fr. Amati
Cremonen̄. Andreæ fil. F. 1630

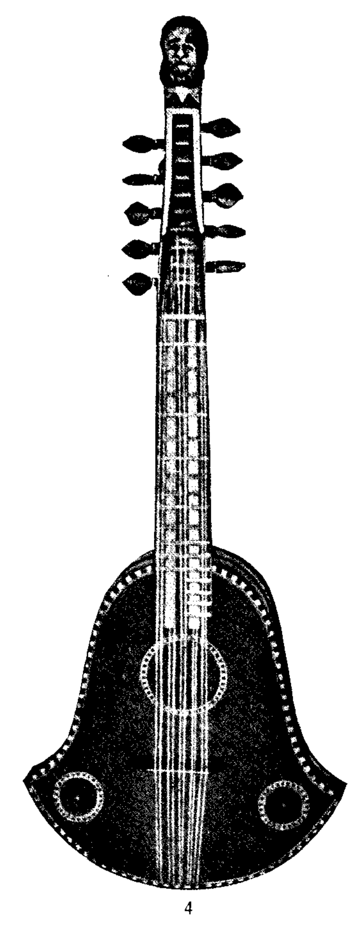
1

Reparirt bey Martin Stofs k.k. Hofgeigen..
macher seeligen Wittwe in Wien anno 1842.

2

Ferdinandus Gagliano Filius
Nicolai fecit Neap 1760

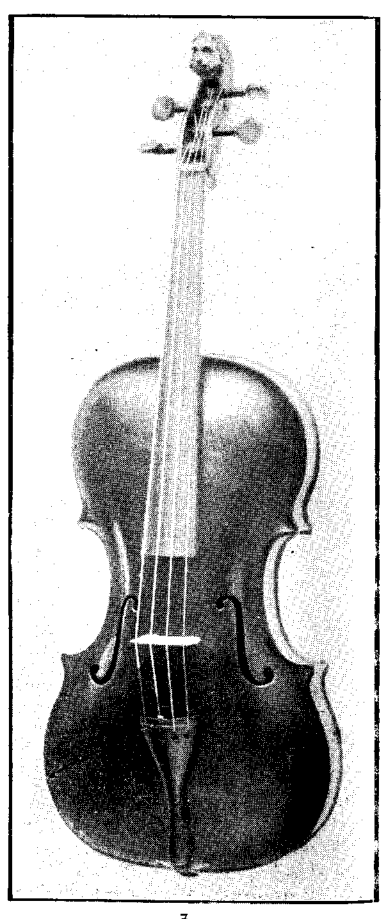
3



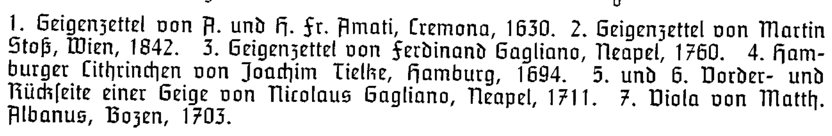
4

5

6



7



1. Geigenzettel von A. und H. Fr. Amati, Cremona, 1630. 2. Geigenzettel von Martin Stoß, Wien, 1842. 3. Geigenzettel von Ferdinand Gagliano, Neapel, 1760. 4. Hamburger Cithrinchen von Joachim Tielke, Hamburg, 1694. 5. und 6. Vorder- und Rückseite einer Geige von Nicolaus Gagliano, Neapel, 1711. 7. Viola von Matth. Albanus, Bozen, 1703.

(Die Bilder dieser Tafel entstammen dem Archiv des Verlages Max Hesse, Berlin-Schöneberg)

in seiner Klaviermusik kein technisches Problem fremd geblieben ist und der in einzigartiger Weise die Errungenschaften der alten und neuen Technik in seinen Werken vereinigte — etwas ganz anderes als bei Scarlatti.

Auch bei Scarlatti steht letzten Endes die virtuoseste Technik im Dienste des Musikalischen. Aber in einem ganz anderen Sinn. Dieser Sinn wird wiederum an einem eigenen Ausspruch klar. In einer Vorrede zu 30 Sonaten, die in Amsterdam — ohne Jahresangabe — erschienen, sagt der Verfasser nämlich: „Erwarte nicht, Dilettant oder Professor, wer du auch seist, in diesen Kompositionen irgend eine tiefere Empfindung, es ist nur ein geistreiches Scherzen der Kunst, zu dem Zwecke, dich in der Selbständigkeit auf dem Klavier zu üben . . ." Zu dieser Grundauffassung kommt noch dazu, daß Scarlatti von je seine hörbare Umwelt, besonders die Lieder und Rufe von „Fuhrleuten, Maultiertreibern und anderen gemeinen Leuten" (Burney, Tagebuch II, S. 184) mit Aufmerksamkeit verfolgt hat. Sein langer Aufenthalt in Spanien — er starb auch dort 1757 in Madrid, wie die neuste deutsche Forschung feststellte — bot dieser Neigung besonders gute Gelegenheiten. Durch Amtspflicht an den Hof der spanischen Habsburger gefesselt, von dem die spanischen Musiker verbannt waren und an dem nur italienische Musik im Ansehen stand, mußte Scarlatti als Ausgleich für den Hofdienst das musikalische Leben und Treiben in Haus und Straße Spaniens doppelt reizvoll empfinden. Und in der Tat, sieht man in Scarlattis Klavierwerk etwas genauer hinein, überall begegnen uns — allerdings auf die geistvollste und klaviermäßigste Art und Weise — jene aufreizenden Klänge der vielen Zupfinstrumente Spaniens — man beachte die enge klangliche Verwandtschaft mit dem Federklavier — mit der scharfen und ausgesprochenen Rhythmik der Tänze und der Lieder. So finden wir auch eine Menge von geistreichen und fast „raffiniert" zu nennenden „Arrangements" und „Transskriptionen" von spanischen Tänzen. Die Vorliebe für gewisse impressionistisch-ostinate Mittel, den übermäßigen Sekundschritt, für kühne harmonische Wendungen — einmal z. B. in leeren Quinten: f-moll, Des-Dur, b-moll, Ges-Dur, es-moll, Ces-Dur (!) — für Reibungen, besonders in den Acciaccaturen, Akkorden mit starken Sekundreibungen, die zu spielen waren, als ob sie „heiß" seien, und enharmonische Vertauschungen ist nur daher zu erklären. Allerdings mehr als eine Angelegenheit der Finger, als des Herzens, in einer gewissen Manieriertheit und Kühle.

Scarlatti hatte gleichsam eine Art von gesunder Besessenheit, alle möglichen, außerhalb des Klaviers liegenden instrumentalen und vokalen Vorbilder seinem Instrument dienstbar zu machen; und zwar in einer möglichst sachlichen und prägnanten Art, die — wenn der Vergleich erlaubt ist — an Menzel in seiner Eigenschaft als Zeichner erinnert. Alle diese Dinge spielen sich — bei einer virtuosen Technik — in einem ausgesprochen klaren und durchsichtigen, meist zweistimmigen Klaviersatz — vollgriffige Akkordik kommt nur selten vor — unter Bevorzugung schneller und schnellster Tempi ab. Die Imitationstechnik wird gerne verwendet, wobei aber ein eigentlich polyphoner Satz kaum zustande kommt. Die Imitation, meist oktav-kanonartig, ist ebenfalls technischen Zwecken unterworfen, nämlich dem, beide Hände in gleicher Weise an den gleichen technischen Gedanken teilnehmen zu lassen. Scarlatti zum Vater der Klavier-

etüde machen zu wollen, ist, wie aus dem Gesagten hervorgeht, schlechterdings unmöglich, wenn auch die Etüdenkomponisten manches von ihm gelernt haben. Seine Klaviermusik ist in ihrer Art eine Sondererscheinung, wie sie in der Musikgeschichte kaum mehr angetroffen wird. Eine virtuose Technik, die jedoch nie in den Vordergrund tritt, die klarste Ausgewogenheit in formaler und stilistischer Hinsicht, diese Dinge stehen im Dienste eines Werks, das — nach Scarlattis eigenem Ausspruch — ohne die Absicht etwas auszudrücken nichts anderes sein will als reinste Klaviermusik.

Wegbereiter seiner Nation

Zum 70. Geburtstag des Finnen Jean Sibelius

Von Julius Friedrich - Berlin

Die geistige Lebenskraft einer Nation ruht im Volkstum. Sie ist ausschlaggebend für Form und Bestand eines Staates, ihr Schicksal ist das seine. Im ewigen Kreislauf der Geschichte hat sich diese Erkenntnis erhärtet, und alle Kämpfe, von denen die Menschheit aufgerüttelt wurde, sind nur explosive Ausgleiche von Spannungen zwischen natürlichem Wollen und künstlichen Organisationen. Mag es oft Jahrhunderte gedauert haben, ehe einer Nation die befreiende Tat eigenen Seins gelang, eines Tages mußte sie kommen, wenn die machtpolitischen Voraussetzungen erfüllt waren und der Kern des Volkstums sich bei allen Überschichtungen gesund erhalten hatte. Man mag sich oft fragen, warum so manche Nation, die jetzt stolz ihr Freiheitsbanner trägt, so lange fremdem Fron ergeben war und so unendlich spät die Fesseln sprengte. Die Antwort gibt das Volkstum selbst. Wenn es im Banne artfremder Herrschaft einschlummerte, wenn das Bewußtsein eigener Stärke schwand, entfiel jede Voraussetzung und jede Möglichkeit, die Nation aufzurichten.

So erklären sich in Finnland und ähnlich in Polen die großen Epochen des „passiven Daseins", in denen sich der Lebensnerv des Volkstums als Folge äußerer Ohnmacht abriegelte, in denen er sich stumpf machen ließ. Und die Tatsache der Nation Finnland ist wiederum nur dem Ausbruch der angestauten geistigen Kräfte zu danken, in denen der Urstrom völkischer Eigenart mächtig anschwoll und die Dämme widernatürlicher staatlicher Ordnung überschwemmte. So ist also die Kultur immer der Schlüssel politischen Wollens, und ein Blick in die Entwicklung finnländischer Kunst zeigt, daß sie den heroischen Freiheitskampf vorbereitet hat. Aus ihr allein leitet sich auch die Moral, d. h. das ethische Rechtsgefühl des Kampfes ab, und die größten Künder völkischen Eigenwillens sind immer seine sittlichsten Streiter. Es mag manchen Musikhistoriker merkwürdig stimmen, wenn solch ein „politischer Traktat", wie er wohl abwertend sagt, einem Gedenkartikel vorausgeschickt wird, aber wenn er Jean Sibelius in allen Fasern seines künstlerischen Schaffens begriffen hat, wird er seine Musik nur auf dem Wege zur Nation verstehen können. Das wird schon bei dem Studenten klar, der in Berlin und Wien das Rüstzeug zum Komponieren sammelte, und der plötzlich

mit der fünfsätzigen „Kullervo-Sinfonie" den stolzen Kalevala-Mythos zum Klingen brachte und uralte Sehnsuchten seines Volkes neu entfachte. Vorher zwar wurden die Sagen der Vergangenheit schon musikalisch angestrahlt, und es waren merkwürdigerweise wie auch in Dänemark deutsche Musiker, die Pioniertaten hier vollbrachten, aber in Finnland erhielten ihre Bemühungen keine gestaltende Wirksamkeit, sie blieben äußerliches Programm. Erst Sibelius durchglühte die dichterischen Zeugnisse ferner Blüte der Nation mit verzehrender Inbrunst, seine Werke wurden Bekenntnisse zu Finnlands verlorener Reinheit und Größe, seine Sprache fand in der steilen Gipfelung des musikalischen Ausdrucks die alte nordische Quelle wieder. Das Volkslied selbst prägte sich nicht wie in Anfangsstadien folkloristischer Renaissance in motivischen Einzelzellen aus, sondern es war aufgegangen in die breite Fläche des zeitlichen und persönlichen Stils, nicht eklektisch verschmelzend, sondern urtümlich zu neuer Eigenart wachsend. So ist es schwer, den Typus Sibelius zu fixieren, so wenig er sich an Brahms, Grieg und Wagner verlor, wie man ihn fälschlicherweise zeiht, und so wenig greifbar völkisches Melos sich beweisen läßt. Aber seine Musik folgt den ungeschriebenen Gesetzen, aus denen die alten Lieder sich zeugten, sie ist Weitung und Aufhöhung ihrer Gestalten.

Fanatisch ist die musikalische Liebe dieses Finnen zur Heimat. Sein Lebenswerk galt nur ihr. Zu einem unbändigen Plan spannt sich in großen beharrlichen Bogen der einzige Hymnus auf die Nation, den seine bedeutenden Kompositionen darstellen. Ob es der hellsichtige, lyrisch malende Lemminkäinen-Zyklus, die von pianistischem Feinsinn geleitete Kyllikki-Serie, die „Tochter von Pohjola" und „Luonnatur" waren, oder ob er sich an allgemeineren vaterländischen Gegenständen wie „Finnlandia" und „Eine Sage" entzündete, ob er sich poetischen Skizzen wie „Frühlingslied" und dem „Valse triste" aus der Bühnenmusik zu „Der Tod" hingab oder ob nur rein musikalische Vorgänge wie die Sinfonien der künstlerischen Erfüllung entgegengeführt wurden ... überall entsprangen sie dem tiefen und echten Gefühl finnischen Wesens. Diese unterbewußte Kraft meißelte sich in die harten Züge der Thematik, in die kantig springenden Rhythmen seiner Werke und die oft über Dur und Moll schreitende Tonalität. Es ist das alte Hell-Dunkel der Gesänge des Nordens, das wohl düster in der Anlage, aber mit steilem, siegwilligem Aufschwung sichtbar wird. Hier hat sich die werdende Gewalt der Natur ungebrochen in der künstlerischen Darstellung erhalten, und das entrückt Sibelius der schwelgenden Illustration der Romantik, das gibt seinen Werken das trotzige Profil der Findlinge, wie sie einsam im hügeligen Geröll hängen.

Auch der „private Musiker" verdient die Ehrung über kleinmeisterliche Epigonik hinaus. Seine „voces intimae", ein Streichquartett voll grübelnder Zartheit, die wechselvolle Dichte seiner Sologesänge, das Orchestergedicht „Hallottaret" (Die Wassernymphen) sind unwiderlegbare Zeugnisse einer klaren und eigenwilligen Persönlichkeit.

So steht er uns nahe, dieser gesunde und wohltuend bescheidene Finne, und nicht deshalb etwa, weil seine „Finnlandia" in ihrem letzten Satz (wörtlich!) „Finnland erwache" beschwor, sondern weil er uns innerlich berührt, weil wir aus seiner Musik gemeinschaftliche Bande spüren, die alte Blutsverwandtschaft knüpfte.

Die Stagma

Von Leo Ritter - Berlin

Der im Oktoberheft der „Musik" erschienene Artikel „Haben die Komponisten ernster Musik eine Existenzberechtigung?" hat Anlaß zu einer Aussprache zwischen dem Hauptschriftleiter der „Musik" und dem Leiter der Stagma gegeben. Es ergab sich hierbei weitgehende Übereinstimmung in der grundsätzlichen Auffassung bezüglich Bewertung der ernsten Musik im Verteilungsplan der Stagma. Der dankenswerten Anregung, Aufgaben und Ziele der Stagma an dieser Stelle zu umreißen, wird nachstehend entsprochen.

Die Stagma [1] ist an die Stelle von drei Aufführungsrechtsgesellschaften getreten. Neben der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und der GEMA, Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte, war die österreichische Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) in Deutschland tätig. Zwischen diesen drei Gesellschaften war, nach unerquicklichen Jahren des Kampfes, im Jahre 1930 ein Zusammenschluß erfolgt, der wenigstens zu einem einheitlichen Inkasso-Institut, nämlich dem Musikschutzverband der GEMA, GDT und AKM, geführt hatte.
Die Stagma begann ihre Tätigkeit am 1. Oktober 1933. Das Reichsgesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten vom 4. Juli 1933 sichert der Stagma als der von der Reichsregierung allein genehmigten Stelle zur Vermittlung von Musikaufführungsrechten eine Monopolstellung. Auf der anderen Seite legt das Gesetz der Stagma ernste Verpflichtungen auf. Die Stagma ist nicht mehr in der Lage, ihre Tarife selbst festzusetzen. Dies hat vielmehr im gegenseitigen Einvernehmen mit den von der Regierung anerkannten Organisationen der Musikveranstalter zu erfolgen. Kommt eine Einigung nicht zustande, so entscheidet ein Schiedsgericht, dessen Vorsitzender von der Regierung bestimmt wird. Das der Stagma erteilte Privileg verpflichtet sie, nicht nur den eigenen Interessen, sondern auch denen der Musikveranstalter Rechnung zu tragen. Die Tatsache, daß seit Gründung der Stagma das erwähnte Schiedsgericht nicht ein einziges Mal angerufen worden ist, stellt unter Beweis, daß die verantwortlichen Stellen der Stagma die Bedeutung und Tragweite der ihnen auferlegten Verpflichtung erkannt und ihr Rechnung getragen haben.
Das Tarifwerk mit den großen Organisationen der Musikveranstalter auf der Grundlage des Gesetzes vom 4. Juli 1933 ist nahezu lückenlos ausgebaut. Zu erwähnen sind insbesondere die Tarifverträge mit dem Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands, dem Reichsverband für Konzertwesen, der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, dem Reichsverband deutscher Filmtheater, dem Sängerbund, dem Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands, dem Reichsverband für Volksmusik, dem Bund deutscher Verkehrsverbände und Bäder, der Hitler-Jugend und dem Arbeitsdienst. Mit der Reichsleitung der NSDAP sind Verhandlungen bereits vor längerer Zeit angebahnt worden, die hoffentlich gleichfalls zum Abschluß eines Vertrages führen werden.
Die Stagma verfolgt ihre Aufgabe, die in der Einziehung von Aufführungsrechts-

[1] Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte.

gebühren in Deutschland und im Auslande und in deren Verrechnung an etwa 30 000 deutsche und ausländische Bezugsberechtigte besteht, als Treuhänderin der deutschen und ausländischen Komponisten, Textdichter und Musikverleger. Eine Einflußnahme auf die Programmgestaltung im deutschen Musikleben ist der Stagma grundsätzlich untersagt. Sie hat lediglich die stattfindenden Aufführungen zu erfassen und zu verrechnen.

Das Reichsgebiet ist eingeteilt in 15 Bezirksleitungen, die regional im allgemeinen den Gauen der Wirtschaftsgruppe für das Gaststätten- und Beherbergungsgewerbe entsprechen. Die Bezirksleiter, die — früher selbständige Agenten — in ein festes Anstellungsverhältnis zur Stagma übergeführt worden sind, unterstehen der Leitung der Vermittlungsabteilung der Stagma, die ihrerseits wieder, ebenso wie die Leitung der Verrechnungsabteilung, dem Leiter der Stagma unterstellt ist. Dieser ist für seine Geschäftsführung, die sich auf wirtschaftliche Dinge beschränkt, dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, dem Präsidenten der Reichsmusikkammer und den drei Berufsorganisationen der deutschen Komponisten, Textdichter und Musikverleger verantwortlich. Diese berufsständischen Vertretungen bilden einen dreiköpfigen Beirat, der den geschäftsführenden Direktor der Stagma zu beraten und seine Geschäftsführung zu kontrollieren hat. Der Beirat kann sich jederzeit, falls er Anlaß hierzu hat, beschwerdeführend an den Präsidenten der Reichsmusikkammer wenden.

Der Reichsmusikkammer ist die Stagma als wirtschaftlicher Verein korporativ angeschlossen. Die Erfüllung der berufsständischen Aufgaben ist den drei genannten berufsständischen Vertretungen vorbehalten. Die Zuweisung von Bezugsberechtigten, die soziale Fürsorge für die Bezugsberechtigten und die Aufstellung des Verteilungsplans der Stagma ist die Sache der Berufsorganisationen. Die Stagma ist lediglich berechtigt, Ausführungsbestimmungen zum Verteilungsplan im Einvernehmen mit den Berufsorganisationen zu erlassen.

Die Scheidung zwischen berufsständischen und wirtschaftlichen Aufgaben ist konsequent durchgeführt. Der jeweilige Leiter der Stagma führt infolgedessen die Geschäfte der Stagma selbständig und trägt demzufolge auch für die wirtschaftlichen Fragen die Verantwortung. Unerläßlich ist allerdings die Aufrechterhaltung eines regelmäßigen Kontaktes mit den Bezugsberechtigten, um ihnen über die Entwicklung der Stagma, den Stand der Einnahmen und Ausgaben, die bevorstehenden Auszahlungen und über die Bestimmungen und etwa geplante Veränderungen des Verteilungsplanes zu berichten. Ein solcher Kontakt kann hergestellt werden durch Kameradschaftsabende der Berufsorganisationen, zu denen die Vertreter der Stagma hinzugezogen werden, oder durch eigene Kameradschaftsabende der Stagma, an denen den bezugsberechtigten Komponisten, Textdichtern und Musikverlegern Bericht erstattet wird.

Um auf die Arbeit der Bezirksvertreter im Reiche zurückzukommen, sei darauf hingewiesen, daß ihnen engste Zusammenarbeit mit den Gauleitern der Wirtschaftsgruppe für das Gaststätten- und Beherbergungsgewerbe vorgeschrieben ist mit dem Ziel, durch Aufklärung und Propaganda auf friedlichem Wege zu guten Ergebnissen zu kommen. Wenn in den Verhandlungen mit einem einzelnen Gastwirt Schwierigkeiten entstehen,

so ist nach den Vereinbarungen zwischen dem Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands und der Stagma der Fall von dem zuständigen Gauleiter der Wirtschaftsgruppe Gaststätten- und Beherbergungsgewerbe und dem zuständigen Bezirksleiter der Stagma eingehend zu prüfen. Der außerordentliche Rückgang in der Zahl der Prozesse beweist, wie sehr dieses Verfahren im Interesse aller Beteiligten liegt. Auf diese Weise ist es auch möglich, gewissenhaft mit den berufenen Organisationsvertretern zu überprüfen, ob und wann wirtschaftlicher Notlage Rechnung getragen werden muß. Diese Zusammenarbeit bietet Gewähr für die im Interesse aller liegende Gleichmäßigkeit und Gerechtigkeit in der praktischen Arbeit.

In Ausnahmefällen werden einem schwer um seine Existenz ringenden Manne Erleichterungen verschafft; es ist aber auch möglich, im vollen Einvernehmen mit den Organisationsvertretern der Musikveranstalter, ungerechtfertigte Anträge abzuweisen, ohne daß daraus Konflikte oder Prozesse entstehen. Die Bezirksvertreter der Stagma wissen, daß der Dienst am Kunden die Seele jedes richtig geleiteten Geschäftes ist.

Eine gleiche Regelung ist getroffen mit dem Reichsverband Deutscher Filmtheater E. V. Es finden in regelmäßigen Abständen Sitzungen einer Güte-Kommission statt, in der der Reichsverband Deutscher Filmtheater E. V., die Stagma und die Filmkreditbank vertreten sind. Diese Kommission prüft die Ermäßigungsanträge der Filmtheaterbesitzer auf Grund behördlicher Unterlagen und trägt dabei nicht nur den wirtschaftlichen, sondern auch den persönlichen und sozialen Verhältnissen der einzelnen Filmtheaterbesitzer Rechnung. Der Reichsverband Deutscher Filmtheater hat beim Berliner Internationalen Filmkongreß im Frühjahr 1935 zum Ausdruck gebracht, daß diese Kommission in Hunderten von Fällen einen sozialen Gesichtspunkten entsprechenden, vernünftigen wirtschaftlichen Ausgleich geschaffen hat.

In gleicher Weise werden Fragen, die auf dem Gebiet ernster Konzert-Veranstaltungen liegen, mit den Beauftragten des Reichsverbandes für Konzertwesen erledigt.

Die Frage, ob die zwischen der Stagma und den Organisationen der Musikveranstalter vereinbarten Tarife tragbar seien, wird am besten durch Bekanntgabe der wichtigsten Tarifsätze beantwortet:

Ein Kaffeehaus, in dem täglich drei Musiker spielen, zahlt etwa 70 Pfg., ein Kaffeehaus mit 6 Musikern RM. 1.45 pro Tag. Eine Veranstaltung mit drei Musikern ist mit RM. 2.30 pro Tag abzugelten, wenn nur an Sonn- und Festtagen musiziert wird. Die Gebühr erhöht sich, wenn nur wenige Veranstaltungen im Jahr stattfinden, bei drei Musikern auf RM. 2.50 für Veranstaltungen an Wochentagen, auf RM. 5.— für Veranstaltungen an Sonntagen. Es ist selbstverständlich, daß bei Abhaltung von wenigen Veranstaltungen für die einzelne Veranstaltung mehr gefordert werden muß als bei häufigem oder täglichem Spielen.

Die Tonfilmtheater zahlen pro Sitzplatz und Jahr 90 Pfg. bis RM. 1.50. Dieser Tarif liegt wesentlich unter den etwa in Frankreich üblichen Tonfilm-Tantiemen. Auch diese Beträge sind nicht derart, daß sie für ein Tonfilm-Theater eine drückende Last darstellen könnten, zumal erfreulicherweise die Einnahmen der Tonfilm-Thater seit zwei Jahren in steigender Entwicklung begriffen sind.

Der Rundfunk, der eine musikalische Großmacht ersten Ranges darstellt, zahlt zur Zeit an die Stagma $2^1/_4$ Millionen Reichsmark (im 1. Geschäftsjahr 2 Millionen). Dies ist an sich ein sehr ansehnlicher Betrag. Wenn der Einnahmeausfall, den die rapide Aufwärtsentwicklung des Rundfunks für die meisten deutschen Urheber und Verleger mit sich gebracht hat, ausgeglichen werden soll, würde allerdings die Bereitstellung weit größerer Mittel erforderlich sein.

Um das Ergebnis des ersten Geschäftsjahres der Stagma (1933/34) kurz zusammenzufassen: Die Bruttoeinnahmen aus Deutschland beliefen sich auf RM. 6 012 000.—. Die Einnahmen des Musikschutzverbandes (GEMA, GDT, AKM) im vorhergehenden Jahre (1932/33) betrugen RM. 5 701 000.—. Die Unkosten der Stagma wurden den Unkosten des Musikschutzverbandes gegenüber um RM. 509 000.— = 24.4% gesenkt. Die Stagma arbeitet mit einem Unkostensatz von 25.4%; dies ist, nach dem der englischen Performing Right Society, der niedrigste Unkostensatz aller Aufführungsrechtsgesellschaften.

Den Versorgungskassen der Berufsorganisationen der deutschen Komponisten, Textdichter und Musikverleger wurden RM. 410 000.— zugeführt, den Berufsständen zur Deckung ihrer Unkosten RM. 111 000.—, dem Reservefonds der Stagma RM. 123 000.—, der Reichsmusikkammer RM. 75 000.—.

Der letztgenannte Betrag dient zur Linderung der Notstände auf dem Gebiete des deutschen Musiklebens. Verfügungsberechtigt über seine Verwendung ist der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, der seinerseits den Präsidenten der Reichsmusikkammer mit der Verteilung dieser Beträge betraut hat. Die Gelder werden verwendet für Subventionierung von notleidenden Orchestern, für Anschaffung von Orchester-Materialien, für die Förderung des Begabten-Nachwuchses durch Konzertveranstaltungen, für die Drucklegung wertvoller Kompositionen unbemittelter Komponisten, für die Gewährung von Stipendien an unbemittelte junge Talente sowie für die Unterstützung erwerbsloser Berufsmusiker in Fällen besonderer Notlage.

Die Berufsstände der deutschen Komponisten, Textdichter und Musikverleger haben der Bereitstellung dieses Betrages zugestimmt, um der Verbundenheit des schaffenden und des nachschaffenden Künstlers Ausdruck zu geben. Wenn die von den besten Köpfen geforderten Maßnahmen zur Förderung und Hebung des deutschen Musiklebens durchgeführt werden sollen, muß der Hebel angesetzt werden durch Bereitstellung und geeignete Verwendung entsprechender Geldmittel. Nachdem die Berufsorganisationen es der Stagma ermöglichten, hierzu ihren Teil beizutragen, entspricht die Stagma dieser Ehrenpflicht mit besonderer Freude. (Die im Oktoberheft der „Musik" angegebene Ziffer von RM. 222 750.— ist die Gesamtsumme aller bisher an die Reichsmusikkammer gezahlten Beträge; für das erste Geschäftsjahr der Stagma ist ein Betrag von RM. 75 000.— einzusetzen.)

Es ist zuzugeben, daß der Stagma erhebliche kulturelle und soziale Verpflichtungen auferlegt sind, die die eigentliche Verteilungssumme entsprechend vermindern. Dies ist jedoch bei der von den früheren Verhältnissen völlig abweichenden Struktur der Stagma nicht anders denkbar. Abgesehen davon, daß die sozialen Abgaben in Höhe von

RM. 410 000.— restlos den Bezugsberechtigten durch die Versorgungskassen der Berufsorganisationen wieder zufließen, dienen auch die berufsständischen und kulturellen Abgaben lediglich den berufsständischen und künstlerischen Interessen der Mitglieder. Wenn ein Berufsstand ersprießliche Arbeit leistet, so erfordert dies die Bereitstellung entsprechender Mittel.

Im Wege der Verteilung wurden den Bezugsberechtigten der Stagma einschließlich der ausländischen Gesellschaften und der liquidierenden Gesellschaften GEMA und GDT RM. 3 856 000.— gezahlt. An die deutschen Bezugsberechtigten für ernste Musik wurde im ersten Geschäftsjahr der Stagma ein Betrag von rund RM. 800 000.— abgeführt, während den Vertretern der deutschen Unterhaltungs- und Schlagermusik etwa RM. 1 450 000.— zugeflossen sind.

Die im Oktoberheft der „Musik" erwähnte Ziffer von RM. 190 000.—, mit der vermeintlich die ernste Musik abgefunden sei, ist ein Teilbetrag, der im Wertungsverfahren an die Bezugsberechtigten für ernste Musik verteilt wurde. Die deutsche ernste Musik erhielt im Wertungsverfahren aus konzertmäßigen Veranstaltungen RM. 324 000.—, wozu jedoch, um das Gesamtaufkommen der ernsten Musik im ersten Geschäftsjahr der Stagma zu berechnen, die aus dem Rundfunk, aus dem Tonfilm und aus dem Ausland gezahlten sowie an die liquidierenden Gesellschaften GEMA und GDT für ernste Komponisten und Verleger abgeführten Beträge hinzuzurechnen sind. Dies ergibt, wie gesagt, einen Gesamtbetrag von rund RM. 800 000.—.

Ob dieser Betrag genügt, um den Vertretern der ernsten Muse das zu bieten, worauf sie Anspruch haben, ist von den Berufsorganisationen der Komponisten, Textdichter und Musikverleger zu entscheiden. Diesen obliegt nach der Satzung der Stagma die Aufstellung des Verteilungsplanes.

Der Verteilungsplan der Stagma wird stets Gegenstand lebhafter Debatten aller Beteiligten sein. Stehen doch sogar innerhalb jeder Berufsorganisation die Sonderinteressen der einzelnen Kategorien der ernsten Musik und der Unterhaltungsmusik, weiterhin die wirtschaftlichen Interessen der Komponisten, Textdichter und Musikverleger sich oft fühlbar gegenüber. Einen Verteilungsplan aufzustellen, der den Interessen aller Bezugsberechtigten Rechnung trägt, ist deshalb nicht möglich. Ein solcher Verteilungsplan existiert ebensowenig in Deutschland wie in irgendeinem anderen Kulturland.

Für den Verteilungsplan der Stagma konnte weder das Verteilungssystem der GEMA, noch das der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer zugrunde gelegt werden. Die GEMA hatte, neben einem ansehnlichen Repertoire ernster Werke, ein überwiegendes Unterhaltungsmusikrepertoire zu verrechnen, während die GDT überwiegend ernste Musik und nur wenig Unterhaltungsmusik verwaltete. Die Folge davon war, daß bei der GEMA die Einnahmen aus dem Rundfunk und aus Konzertaufführungen in einem Schätzungsverfahren verteilt wurden, während die GDT die Einnahmen aus dem Rundfunk programmäßig verrechnete, für die Einnahmen aus Konzertaufführungen dagegen ein kombiniertes Programm- und Wertungsverfahren anwendete.

Der Verteilungsplan der Stagma sieht eine programmäßige Verrechnung der Rundfunkeinnahmen, der Einnahmen aus dem Ausland sowie der Tonfilmtantiemen vor. Für die Einnahmen aus Konzertveranstaltungen ernster Musik sowie aus Unterhaltungsgaststätten wird ein kombiniertes Programm- und Wertungssystem angewendet, das im Vergleich zum Schätzungsverfahren der GEMA eine wesentliche Fortentwicklung zu einem Programmverrechnungssystem darstellt. Die von Bezugsberechtigten geäußerten Beschwerden über die Ergebnisse dieses Verfahrens sind immerhin geringer, als es in früheren Jahren der Fall war.

Allerdings läßt sich die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß die Neubewertung des Verhältnisses zwischen ernster und Unterhaltungsmusik eine entsprechende Auswirkung in den Bezügen der einzelnen Bezugsberechtigten zur Folge hat. Diejenigen Bezugsberechtigten, die an Veranstaltungen ernster Musik (sinfonische Musik, Chor- und Kammermusik) beteiligt sind, erhalten ein Drittel aller aus ernsten Konzertveranstaltungen und Unterhaltungsstätten erzielten Einnahmen, was die Abführung eines erheblichen Teiles der Einnahmen aus Unterhaltungsstätten an die Autoren und Verleger ernster Musik in jeder Hinsicht zu fördern. Ein ernster Komponist von Bedeutung sollte pflichtungen der Stagma gegenüber der künstlerischen Musikpflege Rechnung trägt, die geringere Bewertung der Bearbeiter usw., sind Begleiterscheinungen eines Gesundungsprozesses, dessen Durchführung wegen der Härten, die er im Einzelfall mit sich bringt, nicht aufgehalten werden darf.

Der Stagma kann nur daran gelegen sein, wenn die Grundsätze des Verteilungsplanes, für den sie in der Öffentlichkeit mitunter verantwortlich gemacht wird, sowohl innerhalb der Berufsorganisationen, als auch von anderen fachkundigen Stellen in aller Ausführlichkeit erörtert werden. Die Stagma, die ein rein wirtschaftliches Gebilde ist, stellt hinsichtlich der Verrechnung der vereinnahmten Gelder lediglich die Maschinerie dar, die nach gewissen, von den Berufsorganisationen aufzustellenden Regeln zu arbeiten hat. Soweit die Beratung der Berufsorganisationen durch die verantwortlichen Stellen der Stagma erfolgt, dürfen die Vertreter des deutschen Musiklebens gewiß sein, daß alles daran gesetzt wird, um die wirtschaftliche Existenz der Komponisten ernster Musik bedeutet. Die Auswirkungen dieser Bestimmung, die den kulturellen Verdurch seine Stagma-Bezüge so gestellt sein, daß er von wirtschaftlichen Sorgen befreit ist. Die Vertreter der drei Berufsorganisationen haben die gleiche Einstellung. Eine entsprechende Auswirkung dieser Grundeinstellung im Verteilungsplan der Stagma kann nicht ausbleiben.

Von Posaunisten und Tubabläsern

Von Alfred v. Ehrmann-Wien

Posaunisten

Das Instrument gilt als robust, sogar als roh. Mit Unrecht. Denn die Posaune hat auch ein Piano und Pianissimo und vermag damit zauberhafte Wirkungen hervorzubringen. Meist zwar schreitet sie majestätisch in Quarten- und Quinten-Intervallen oder

gibt, langangehalten, zu feierlichen Chören den Grundton. Das Martialische liegt ihr besonders. Von der Buccina der römischen Kohorten hat sie den Namen, im Italienischen heißt sie „die große Trompete", Trombone, mittelst der Vergrößerungssilbe aus „Tromba" gebildet. Anders geartet als die Posaune im sinfonischen Orchester ist ihre jüngste Schwester, die Jazz-Posaune. Diese, mondän, überschlank und platinblond, sagt mit vornehm näselnder Stimme allerhand Witziges und travestiert Gefühl.
Mit kräftigem Atemstoß und heftigem Ellbogenruck „arbeitet" der Posaunist. Musizieren strengt an, Blasen trocknet aus. So tut mancher beim Löschen ein übriges. Und weil vom „Löschen" die Rede ist, fällt uns ein Stückchen ein, welches von einem Posaunisten der alten, längst abgelösten Garde des Wiener Hofopernorchesters erzählt wird.

„Feuerzauber"

Nach einer anstrengenden „Walküre"-Aufführung und einer langen Nachsitzung in der Pilsner Bierhalle stieg N. die vier Treppen zu seiner Junggesellenwohnung empor. Er hatte seinen Rock abgelegt, als ihn Lichtschein blendete. Ans Fenster tretend, sah er in einem Zimmer des gegenüberliegenden Hauses die Gardinen hochauf brennen: Zimmerfeuer! Schnell entschlossen, packte er sein eben weggelegtes Instrument aus, riß das Fenster auf, steckte die Posaune hinaus und blies das alte Feuerwehrsignal, nichts als die aufsteigende Quart, aber natürlich kam sie bei dem Künstler anders heraus als bei den gewöhnlichen Hornisten, die durch die Gassen blasen. „Traraaa" klang es einmal, zweimal, zehnmal mit schauerlicher Eindringlichkeit durch die Stille des schlafenden Stadtviertels. Die Kunstleistung hatte sichtlich Erfolg, das Feuer drüben brannte nieder, erlosch, und befriedigt legte sich der Posaunist zu Bette. Am andern Tage aber erhielt er vom nächsten Polizeikommissariat eine Vorladung wegen nächtlicher Ruhestörung.

Geistesgegenwart

Bei Operpremieren kam es vor, daß der Komponist am Abend der Uraufführung ein Bankett gab, zu dem alle Künstler geladen waren, die sich in wochenlangen Proben um die Einstudierung des Werkes bemüht hatten. Auch das Orchester nahm an solchen „Siegesfeiern" teil, mit besonderer Begeisterung einer von den Posaunisten, derselbe, von dem wir schon berichtet haben. Er vernahm eines Tages mit unverhohlener Befriedigung, daß auch die Novität eines gesellschaftlich hochstehenden und finanziell vermögenden Komponisten auf solche Weise gefeiert werden sollte. An das gesamte Orchester war bei der Generalprobe die Einladung zum Souper ergangen. Die Aufnahme des Werkes durch das Publikum entsprach leider nicht den Erwartungen, die Stimmung wurde so flau, daß ein Durchfall zu erwarten war und daß die Mitwirkenden es für taktvoller hielten, der Einladung nicht zu folgen. Die Vertrauensmänner des Orchesters ließen im letzten Zwischenakt einen Zettel umgehen mit der Mitteilung,

man werde korporativ fernbleiben. Überallhin gelangte die Botschaft, aber — sei es Zufall, sei es Absicht — gerade unseren Posaunisten erreichte sie nicht. Er eilte also nach Opernschluß, ohne sich viel nach den Kollegen umzusehen, zum bezeichneten Hotel, stieß die Türe des großen Speisesaales auf und sah ein unerwartetes Bild: gedeckte Tische, aber keine Gäste, nur ganz oben an der Ehrentafel ein Häuflein Menschen in gedrückter Stimmung. Er erkannte den Intendanten, den Hofkapellmeister und einige Hauptdarsteller, die sich um den Komponisten bemühten. Einen Augenblick lang war er verblüfft, dann begriff er die Zusammenhänge, und mit einer Geistesgegenwart, wie sie der Musiker in heiklen Situationen haben muß, näherte sich der einzige Vertreter des Orchesters der ihm schweigend entgegenschauenden Gruppe und sagte treuherzig: „Mir hat's g'fallen."

Der Huber bei der Tuba

Ein ernster Musiker und ein berühmter Vertreter seines Faches war Rudolf Huber, der fünfzig Jahre lang Posaunist bei Sankt Stephan und nicht viel kürzere Zeit Mitglied des Opernorchesters und der Philharmoniker gewesen, wo er als Tubabläser besonders geschätzt war. Den hundertsten Geburtstag seines Instrumentes hat er nicht mehr erlebt; vor wenigen Jahren, längst schon im Ruhestande, ist er gestorben, aber unvergeßlich ist seinen Freunden die charakteristische Art, in der er über sein Musikerleben zu erzählen wußte. Wagners „Faust"-Ouvertüre stand auf dem Programm. Sie beginnt bekanntlich mit einer „vornehm-düsteren Melodie", welche als heikel gilt, weil sie außergewöhnlich viel Atem verlangt. Zwei Takte lang und noch in den dritten hinein soll die Phrase in langsamem Tempo ohne Absetzen geblasen werden. Der Kapellmeister M. also gibt den Niederstreich, in seiner nervösen Art die Viertel etwas heftig ausschlagend. Huber setzt an, kann aber nicht mit der nötigen Ruhe zu Ende blasen. M. klopft ab: „Was ist das? Ich habe gehört, daß bei den Philharmonikern gerade diese Stelle immer so schön herausgekommen wäre." Hierauf Hubers Stimme aus dem hintersten Bläserwinkel: „Ja, Herr Hofkapellmeister, wann Sö so reißen ...!" M. lächelt, taktiert sanfter und es geht zur allgemeinen Zufriedenheit. „Ja, wissen S'", erklärte Huber, so oft er diese Episode erzählte, „der M., der war a Klavierspieler" — er fuhr dabei mit zappelnden Fingern über eine unsichtbare Klaviatur — „und was weiß denn a Klavierspieler vom Blasen. Ja, der Hans Richter! Der war früher a Hornist" — Geste des Hornblasens —, „der hat g'wußt, was unseraner braucht. Wissen S', was der Richter 'tan hat? Der is auffig'stiegn und hat gschaut, ob die Prim fertig san und die Sekund und die andern bis hinteri und auffi. Und ganz zletzt hat er auf mi gschaut ... Und i hab auf eam gschaut ... Dann hat er klopft und 's Staberl ghobn. Und i hab aa ghoben" — langes und tiefes Einatmen, die breite Brust des Erzählers weitete und wölbte sich zusehends — „und wie-r-i voll war, is der Richter mit sein Staberl grad unten gwesen" — Geste eines ruhigen Niederstreichs — „und i hab blasen, und wann i vom Sessel gfallen wär', gschnauft hätt i net."

Hinweis auf vier Bücher

„Begegnungen mit Künstlern in Bekenntnisstunden" lautet der Untertitel einer Sammlung von Erinnerungen, die Johannes Reichelt als „Erlebte Kostbarkeiten" im A. H. Payne-Verlag, Leipzig, herausgegeben hat. Nach den Worten des Verfassers handelt es sich hier nicht um Biographien im üblichen Sinne. „In diesem Erinnerungsbuche soll das Erlebnis im Umgange mit diesen Großen im Reiche der Kunst ausgewertet werden. Es möchte pulsendes Leben einfangen, die Atmosphäre einer Zeit aus dem Alltag großer Künstler, das starre System rein wissenschaftlicher Biographien durchbrechen und das Problem der künstlerischen Persönlichkeit von der ästhetischen, ethischen, rein menschlichen Seite behandeln." Man kann Reichelt bestätigen, daß ihm seine Absicht auf der ganzen Linie gelungen ist, daß sein Buch von Beginn an fesselt und durch immer neue Belichtungen der Objekte seiner Feder Charakterzüge berühmter Künstler, Komponisten, Dirigenten, Opernsänger und Virtuosen enthüllt, ohne die Magie ihrer Persönlichkeit zu zerstören. Ob er nun über Siegfried Wagner, Max Reger, Puccini, Nikisch, Therese Malten, Alfred von Bary, Felix Draeseke oder Eugen d'Albert „plaudert" stets trägt er neue Bausteine zu ihrer Kenntnis herbei und bereichert damit die Musikgeschichte um wertvolles Material, getreu dem Grundsatz, daß im Leben eines Künstlers die kleinsten Einzelheiten oft die interessantesten sind.

Wenn der Satz von den Romanen, die das Leben schreibt, irgendwo Gültigkeit hat, dann in dem romantischen Schicksal des deutschen Opernsängers Theodor Reichmann, der Ende des 19. Jahrhunderts zu den gefeiertsten Mitgliedern der Hamburger, Münchener und Wiener Opernhäuser zählte und in der Bayreuther Uraufführung des „Parsifal" den Amfortas darstellte. Th. W. Elbertzhagen hat diesem Künstler in dem Roman „Amfortas" (Verlag Georg Westermann, Braunschweig) ein Denkmal gesetzt, das über das Biographische hinaus zum Abbild jener Zeit wird. In seiner Schilderung verschmelzen Dichtung und Wahrheit ohne idealisierende Übertreibungen, zu denen die Form des Romans dem Erzähler, der von der Göttlichkeit seines Helden überzeugt sein darf und muß, das Recht gibt. Der Leser erlebt den titanischen Kampf eines Menschen, dem das Leben Dienst am Kunstwerk bedeutet, in einer dichterischen Schau, die auch die Frage nach der tragischen Schuld nicht unbeantwortet läßt und damit den Tod des Sängers in den Sielen menschlich verklärt. Daß in dem Roman erstmalig Reden Richard Wagners und eine Anzahl Briefe von Richard und Cosima Wagner veröffentlicht werden, erhöht nur noch seinen Wert.

Das Kapitel „Musikbriefe" hat eine seltsam leuchtende Bereicherung gefunden durch die soeben von Friedrich Schnapp (im Rotapfel-Verlag, Erlenbach-Zürich und Leipzig) herausgegebenen „Briefe Busonis an seine Frau". Der große Meister des Klavierspiels, der problematische Komponist und der stilgewandte Essaist öffnet in diesen Briefen an seine Frau rückhaltlos sein Herz, das der Sehnsucht „nach Hause" ehrlichen Ausdruck verleiht. Auf seinen Konzertreisen durch die europäischen Länder und die Vereinigten Staaten von Nordamerika betrachtet er mit aufgeschlossenen Sinnen

die Welt. Über manchen berühmten Zeitgenossen fällt er Urteile von zielsicherer Schlagkraft, nicht immer zutreffend, aber doch nie verletzend. Sein Weltbild war nicht das unsere, aber selbst in dieser fremden Spiegelung erkennen wir die ewige deutsche Melodie. Eine ausführliche Würdigung der Briefsammlung bleibe einer späteren Gelegenheit vorbehalten.

Mit einer besonderen Empfehlung verdient „Meyers Opernbuch" (Bibliographisches Institut A.-G., Leipzig), bedacht zu werden. Otto Schumann hat es verstanden, aus dem Mosaik von in sich geschlossenen Einführungen eine Geschichte der Oper zu schreiben, deren Darstellung von wirklichem kulturpolitischem Verantwortungsgefühl getragen ist. Handlung, Haltung und Musik einer Oper werden nicht seziert, sondern stets als naturgegebene Einheit betrachtet und gewertet. Neue Werke wie „Die schweigsame Frau" und Richard Strauß oder die Opern eines Krenek, Milhaud und Korngold werden ihrem Unwert entsprechend kritisch eingeordnet. Viele instruktiv ausgewählte Notenbeispiele erhöhen die Brauchbarkeit des Opernbuches, das als zuverlässiger Führer anzusprechen ist. F. W. H.

Deutsche Tanzfestspiele 1935

Zum zweiten Male fanden in Berlin „Deutsche Tanzfestspiele" statt. Wieder war in der Woche vom 3. bis 10. November die Volksbühne am Horst-Wessel-Platz der tägliche Treffpunkt von Besuchermassen, die sich zum guten Teil aus Tänzern und solchen, die es werden wollten, zusammensetzten, zum größeren Teil jedoch aus tanzbegeisterten Zuschauern. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Tanz in allen seinen Arten und Formen wieder eine stärkere Resonanz im Volke findet, seitdem die künstlerischen Irrungen und Wirrungen der Systemzeit auch auf diesem Gebiet zum großen Teil von einem zielbewußten Aufbauwillen abgelöst worden sind. Seit etwa zwei Jahren hat sich der Staat auch der deutschen Tanzbewegung angenommen und ihr in der von der Reichskulturkammer ins Leben gerufenen „Deutschen Tanzbühne" eine Organisation mit bestimmten Aufgaben und Zielen gegeben. Die Tanzfestspiele 1935 waren für die hier angebahnte Entwicklung die ersten großen Sichtungen und Merkpunkte. Sie haben, wie das nicht anders zu erwarten war, Positives und Negatives gebracht. Wir glauben, daß das Positive überwiegt. Es liegt vor allem darin, daß der Nachwuchs hier eine Fülle wertvoller Anregungen erhalten hat, die in Zukunft jedoch noch mehr unter einen einheitlichen kulturpolitischen Willen gestellt werden müssen, damit die vielfach noch als Selbstzweck vorhandenen artistischen, formalistischen und überspitzt symbolischen Elemente durch neue tänzerische Inhalte zu neuer Sinngebung gewandelt werden.

Diese neue Sinngebung kann nur in einer noch bewußteren Hinwendung zu dem ersehnten und bereits angebahnten deutschen Tanz liegen, d. h. in Stoffwahl und Gestaltung zu wirklich national empfundenen Themen. Als Überbleibsel aus der Zeit des Liberalismus ist noch allzu reichlich die verhängnisvolle Sucht zu übertriebener

Buntheit auch im Äußerlichen, d. h. also zu meist orientalischen und exotischen Vorwürfen zurückgeblieben. Wo man auf die deutsche Wurzel in der Stoffwahl zurückgeht, da geschieht es meist nur in historisierenden Tänzen, die denn auch, zumal inspiriert durch die musikalische Kraft früherer Jahrhunderte, stets unmittelbaren Anklang finden. Gefahren, die in diesem Historisieren liegen, wurden z. B. in den Tanzwerken der Theatergruppen von Köln und Hamburg deutlich. Legendenstoffe wie „Die heilige Fackel" nach der Musik von Ernst von Dohnanyi oder das „Marienleben" nach zusammengestellten Bachschen Stücken sprechen zwar für den Willen zu verinnerlichtem Ausdruck, beschwören aber auch die Gefahr konfessioneller Mißdeutungen herauf. Die Aufführung beider Werke durch die Gruppen von Inge Herting-Köln und Helga Swedlund-Hamburg hielten sich in geschmacklich und künstlerisch anerkennenswerten Grenzen und überzeugten darüber hinaus durch die in beiden Fällen klug ausgenutzten Möglichkeiten des Theatertanzes.

Als sehr beachtlicher Versuch neuer Tanzgestaltung kann der chorische Laienchor angesehen werden, der zum ersten Male auf den Tanzfestspielen Berücksichtigung fand. Wie weit die Möglichkeiten dieser aus dem erfreulichen Willen zur künstlerischen Gemeinschaft entstandenen Laienkunst reichen, läßt sich nach den hier gebotenen Werken noch nicht sagen, wohl aber, daß der Gedanke selbst fruchtbar ist. Die „Geburt der Arbeit" von Lotte Wernicke-Berlin sucht erfolgreich mit einfachen tänzerischen Mitteln, einer groß angelegten Bewegungsführung und in kluger Berücksichtigung der Grenzen des Laientanzes die Idee der Arbeit als Grundlage der menschlichen Gemeinschaft zu gestalten, die wirkungsvolle Aufführung der „Amazonen" von Lola Rogge-Hamburg in Anlehnung an Kleists „Penthesilea" nach Händelscher Musik war stärker vom Theatertanz inspiriert.

Unter den Tanzgruppen traten die Münchener Günther-Schule und Mary Wigman mit ihren Schülerinnen hervor. Die Tänze der Günther-Schule „Zu Ehren von Tag und Nacht" sind in der Formung durch Maja Lex weit aus ihrer früheren Primitivität herausgewachsen und dürfen heute als erfreuliche Beispiele einer mit ursprünglicher Freude an Tanz empfundenen, lyrisch bedingten Ausdruckskunst gelten. Mary Wigmans Kunst, mehr aber noch die Tänze ihrer Schülerinnen, beweisen dagegen bei allem großen Können erneut ihre Problematik. Es schwingt da ein uns artfremdes, aus einer merkwürdig dumpfen und zugleich literarischen Vorstellungswelt erwachsenes Element mit, das immer wieder auch bei den wirksamsten Bewegungsformen in den Vordergrund tritt. Beide Gruppen haben sich einen eigenen musikalischen Hintergrund geschaffen, die Günther-Gruppe in dem von Gunild Keetman betreuten Schlagzeug-Orchester, Mary Wigman in den ganz auf ihre Eigenart abgestimmten Tanzkompositionen von Hans Hasting.

Von Einzeltänzen wurden an zwei Abenden die in ihrer Art vorbildlichen und schulebildenden Leistungen von Palucca und Harald Kreutzberg herausgestellt. Unter dem Nachwuchs, der sich diesmal jedoch überwiegend aus schon bekannten Tänzerinnen rekrutierte, gab es bis auf wenige Ausnahmen keine derart krassen Unterschiede im Können mehr. Maja Lex und Erika Lindner, daneben Almut

Winckelmann und das eigenartige, aber gleichfalls nicht frei von östlichen Stileinflüssen erscheinende Talent von Marianne Vogelsang sind an erster Stelle zu nennen. Eine Aufführung der „Barberina" und der „Bäuerischen Tanzszenen" von Lizzie Maudrik in der Staatsoper beschloß die Festspielwoche.

Die überwiegend bejahende Kritik der Tagespresse hat sich vielfach auf eine Wertung des tänzerischen Einzelkönnens beschränkt und die grundsätzlichen Fragen nur flüchtig gestreift. Sie hat sich dabei wohl von dem Gedanken leiten lassen (dem wir zustimmen), daß die wesentlichen Ziele der Tanzfestspiele erreicht wurden: die Sichtung der Begabungen und die sich daraus ergebenden Richtlinien zur Förderung des Nachwuchses sowie eine Überschau über Formen und Stile des künstlerischen Tanzes, um aus der Vielfalt der Erscheinungen neue Erkenntnisse für seine künftige Gestaltung in bewußt deutschem, artgemäßem Sinne zu gewinnen. Daß namentlich die Nachwuchsförderung mit allen Kräften in Angriff genommen werden soll, beweisen die geplanten Meisterwerkstätten für Tanz und die gleichfalls in Aussicht genommene Einrichtung der Stelle eines Tanzdramaturgen. Wir hoffen, daß darin eine Gewähr dafür liegt, daß sich die Förderung nicht nur auf die künstlerisch-technische, sondern ebenso auf die geistig-weltanschauliche Seite des deutschen Tanzes erstrecken wird. Hermann Killer.

Zweiter deutscher Komponistentag in Berlin

Der erste deutsche Komponistentag zu Beginn des Jahres 1934 stand im Zeichen des Umbruchs auf Grund des kurz zuvor erlassenen Kulturkammergesetzes mit seinen einschneidenden organisatorischen Bestimmungen. Die Komponisten, die bisher in ihren Vereinigungen „unter sich" waren, wurden in dem „Berufsstand der Deutschen Komponisten" ständisch zusammengefaßt. Wenn auch dieser Berufsstand, rein zahlenmäßig betrachtet, in der Reichsmusikkammer wenig bedeutet, so fällt ihm doch als der Vertretung der Musikschaffenden eine entscheidende Rolle zu. Daß Professor Dr. Paul Graener als Präsident des Berufsstandes nunmehr auch zum stellvertretenden Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannt wurde, kann als offizielle Bestätigung dieser Tatsache gelten.

Der Zweite deutsche Komponistentag begann mit einer Kundgebung im Preußenhaus und klang aus in einem Festkonzert mit anschließendem Ball im Zoo. Der Schwerpunkt der Tagung lag diesmal in den programmatischen Reden der Kundgebung, die das Brunier-Quartett, eine unserer tüchtigsten Kammerspielgemeinschaften, mit Werken von Mozart und Haydn umrahmte. Der von Theodor O. Seeger vorgebrachte ziffernmäßige Rechenschaftsbericht konnte auf zahlreiche erfolgreiche Maßnahmen hinweisen. Komponisten und Verleger haben sich endlich auf einen Normalvertrag geeinigt, der dem Schaffenden die Verfügung über alle Urheberrechte sichert. Durch Veranstaltung von Konzerten mit zeitgenössischer Musik im Reich soll die junge Generation gefördert werden. Gemeinsam mit der Stagma, der Bank der Komponisten, konnte eine beträchtliche Steigerung der Einnahmen aus Aufführungen erzielt werden.

Professor Graener stellte in den Mittelpunkt seines Vortrages eine Auseinandersetzung mit der Musikkritik. Was er an Forderungen vorbrachte, ist von der ernsthaften Kritik stets als selbstverständliche Voraussetzung für die Ausübung dieses verantwortungsvollen Berufes anerkannt und verlangt worden: eine gründliche fachliche Vorbildung, die Ablehnung der Laienkritiker und Auch-Komponisten, die aus Mangel an eigenem Schöpfertum sich in den Kritikerberuf flüchteten, die Mittlerrolle des Kritikers zwischen Kunstwerk und Volk und die positive Mitarbeit. Das moralische Recht des Schöpfers gegen das angemaßte Recht des Kritikers hervorzuheben, mag in Ausnahmefällen notwendig sein. Als Prinzip ist es ein Irrtum, da eine musikalische Schöpfung noch nicht durch ihr Da-Sein legitimiert ist. Der Vorschlag Graeners, die Kritik bei Uraufführungen auf die Fachpresse zu beschränken, indes die Tagespresse nur wahrheitsgetreu die Wiedergabe des Eindrucks auf die Zuhörer bringen solle, würde bei seiner Durchführung den Kritiker zum bloßen Reporter abstempeln. Auch kann das Echo einer Aufführung niemals ein zuverlässiger Maßstab für den Wert oder Unwert eines Werkes sein. Was Graener Kritisches zur gegenwärtigen Lage im Musikleben vorbrachte, kann ohne Einschränkung unterstrichen werden, so die Forderung nach Verjüngung der Konzertprogramme und die Verurteilung der Jagd nach Uraufführungen, die ein Werk zur Tagesware herabwürdigt. Auch der Vorschlag zur Einrichtung von Diskussionskonzerten ist der Verwirklichung wert. Graeners Dank für die großzügige Förderung der Kunst durch den neuen Staat und seine Aufforderung, als Gegengabe für dieses Mäzenatentum, das freudige Bekenntnis zum nationalsozialistischen Staat und seinem Führer darzubringen, wurde von den Komponisten durch lebhaften Beifall unterstützt.

Professor Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, regte die Schaffung von Festmusiken, von guter Unterhaltungsmusik und Orchesteretüden zur Schulung des Nachwuchses an. Reichskulturwart Hans Hinkel erklärte in seinem Schlußwort, daß aus dem Stadium des Säuberns jetzt zu kultureller Aufbauarbeit vorgestoßen werden müsse.

Das Orchester des Reichssenders Berlin unter Peter Raabe und Paul Graener bestritt das Festkonzert mit zumeist schon bekannten Werken der ernsten und Unterhaltungsmusik.

Friedrich W. Herzog.

Die Felix-Draeseke-Feier der Stadt Koburg

Unter der Schirmherrschaft des Herzogs Carl Eduard von Sachsen-Koburg und Gotha veranstaltete die Stadt Koburg anläßlich des 100. Geburtstages des in Koburg geborenen Komponisten Felix Draeseke am 7. Oktober 1935 eine dreitägige Feier. Die Tage brachten in einer guten Anordnung und Gliederung wesentliche Werke des sinfonischen Schaffens Draesekes, seiner Kammer- und Kirchenmusik. Es kann hier schon des gedrängten Raumes wegen nicht zur Diskussion stehen, in welchem Maße Draesekes Werk in seiner möglichen Tiefenwirkung, abgesehen von einer nur histo-

r i s c h gesehenen Bedeutung innerhalb des Stromes der musikalischen Gesamtentwicklung, vielleicht für die musikalische G e g e n w a r t bedeutungsvoll sein könnte. Nur das eine sei hervorgehoben: Es kann uns heute weniger denn je eine lediglich historisch-rückblickende Betrachtung und Einstellung zum Ziele führen, sondern nur eine neu gewonnene Einstellung zur Vergangenheit von der Gegenwart aus. In dem Sinne: Ist im Falle Draeseke, dessen Schaffen allerdings einer merkwürdigen Vernachlässigung anheimgefallen, tatsächlich eine geschichtliche Revidierung vorzunehmen oder gar, kann Draesekes Schaffen gerade für unser heutiges Ringen um einen neuen Ausdruck in der Musik richtungweisend sein?

Wir können bei der Reichhaltigkeit des Programms nicht im einzelnen die hier notwendigerweise auftauchende und nötige Problematik untersuchen. Wir lassen die Werke, wie sie sich uns darboten, als Werke und in ihrer Interpretation an uns vorüberziehen; zur dreitägigen Draeseke-Feier Koburgs wird die achttägige Dresdens sich gesellen, und die breitere Überschau wird auch das Bild der Betrachtung erweitern.

Im Sinfoniekonzert des ersten Tages, das die hervorragende Disziplin und Klangschönheit des M ü n c h n e r P h i l h a r m o n i s c h e n O r c h e s t e r s unter der liebevollen Betreuung des Stuttgarter Generalmusikdirektors Prof. K. L e o n h a r d t vermittelte, wurden neben der einleitenden Serenade Op. 49 — eine der Ouvertüren Draesekes wäre schon der Konzentration des Programms wegen geeigneter gewesen — das 40. Werk Draesekes, die „Symphonia tragica" und das einzige Klavierkonzert Es-dur, Op. 36, geboten. Das im letzten Augenblick von dem Berliner Pianisten Johannes S t r a u ß übernommene Konzert stellte im wesentlichen eine klanglich bezwingende Komposition dar, deren Schwerpunkt und Vorteil weniger eine formale Geschlossenheit und im Sinne des Konzerts konzertante Durchdringung von Soloinstrument und Orchester ist als eine für den Pianisten außerordentlich reizvolle und auch dankbare Aufgabe. Wesentliche Eigenwerte im schöpferischen Sinne birgt die „Tragische Sinfonie", Op. 40, die vom Ringen des Komponisten um das ihm vorschwebende Ziel spricht. Die vornehme Haltung dieser Sinfonie wurde denn auch in der vorzüglichen Wiedergabe zum eigentlichen Erfolg des Abends.

Über dem Kammermusik-Konzert schwebte insofern ein etwas unglücklicher Stern, als man nicht gerade für Draeseke wesentliche Lieder aufs Programm gesetzt hatte. Allerdings setzte für sie die Dresdner Altistin Inger Karén ihre großzügige Kantilene mit großem Erfolge ein. Unter den beiden zu Gehör gekommenen Kammermusiken, dem Streichquartett, cis-moll Op. 66, und dem Quintett, Op. 48, gebührt weitaus dem ersteren der Vorzug. Hier wird im Gegensatz zu dem weit ausschweifenden und sich teils gänzlich leerlaufenden Quintett in bewußter Anlehnung an die großen Vorbilder und Zeitgenossen Schumann und Brahms neben einer edlen Melodiesprache auch eine formale Geschlossenheit erreicht, die im rechten Verhältnis zum Inhalt steht. — In seiner Festrede „Draeseke und seine geschichtliche Sendung" stellte Universitätsmusikdirektor Dr. H. S t e p h a n i, Marburg, fest, daß Draesekes Schaffen in eine Linie mit Brahms und Bruckner gehöre. — Für die Kammermusiken setzten sich mit Erfolg das

burger Bochröder-Quartett, Siegfried Meik am Flügel und der Hornist Paul Seebach ein.

Der Kirchenmusikabend in Koburgs schöner Moritzkirche brachte neben zwei Orgelbearbeitungen, die Kirchenmusikdirektor Schammberger vortrug, und der Uraufführung des Werks „Symphonisches Andante" für Violoncell und Orchester (Solist und Bearbeiter F. Peters-Marquardt, Koburg) das „Requiem" für 4 Solostimmen, Chor und Orchester. Wieder, wie so oft in diesen Tagen, ein ganz neuer Draeseke! Hier werden die satztechnischen Mittel besonnen eingesetzt; vor allem die Chöre erreichen in ihrer fast durchweg polyphonen Struktur schärfere Konturen.

Für die Wiedergabe des Werks — leider eine in sehr vielen Teilen noch unvollendete! — setzten sich das Orchester des Landestheaters und die aus verschiedenen Chören zusammengesetzte Koburger Chorvereinigung des Landestheaters unter der Leitung Siegfried Meiks ein. Solisten waren Thea Egert (Sopran), Else Manrau (Alt), Hans H. Hagen (Tenor) und Gottlob Frick (Baß).

Am Geburtshaus des Komponisten wurde eine Gedenktafel angebracht. Es sprachen der Oberbürgermeister der Stadt, Dr. Schmidt, und Dr. Stephani, Marburg. Am Begrüßungsabend überbrachte der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. P. Raabe, die Grüße der RMK. Er feierte Felix Draeseke, dessen Leben das Wort Lessings „Nichts ist groß, was nicht wahr ist" und Adolf Hitlers Wort, daß die Kunst eine zum Fanatismus verpflichtende Mission sei, bestimmt hätten. — Die Stadt Koburg hat mit diesen Tagen ihrem Sohne ein lebendiges Denkmal gesetzt, das ihr selbst zur Ehre gereicht.

Hans Rutz.

„Fest des unbekannten deutschen Musikers"

Dresden feiert Felix Draeseke

„Fest des unbekannten deutschen Musikers" — so nannte Dr. Erich Roeder, Draesekebiograph und alter Vorkämpfer der Sache Draeseke, die Felix-Draeseke-Feierwoche, die die Stadt Dresden und die Draeseke-Gesellschaft mit Unterstützung der Reichsmusikkammer in den Tagen vom 16.—24. November 1935 veranstalteten. Es war eine an Ereignissen reiche Woche, eine Woche der Besinnung, eine Woche der Gewissenserforschung. Tatbestandsaufnahme: Ein großer Musiker, ein echter Deutscher, ein Herold völkischen Wesens war zu Unrecht vergessen. Ergebnis: An seinem hundertsten Geburtstag ist Draeseke dem deutschen Volk geschenkt worden.

Kurzer musikalischer Auftakt eine Vesper, in der der berühmte Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger Teile der „Großen Messe für gemischten Chor a capella", Opus 85, sang. In der grüblerischen Verbindung von kontrapunktischer Unruhe (einer

„Unruhe zu Gott") und harmonischer Abgeklärtheit (beide Elemente wurden durch den Kreuzchor vollendet zum Ausdruck gebracht) ringt der protestantische Pfarrerssohn in den Formen der katholischen Kirche um die Gestaltung einer überkonfessionellen Religiosität. Bei einem Festakt in dem pompösen Festsaal des Rathauses wurde dem Meister in Worten gehuldigt. Der Vorsitzende der Draeseke-Gesellschaft, Universitätsprofessor Dr. Hermann Stephani (Marburg), sprach die Eröffnungsworte, in denen er Draeseke als den großen Unzeitgemäßen feierte, dessen kämpferische Grundhaltung nun, im neuen Deutschland, aber zeitgemäß geworden sei. Als Vertreter der Fest- und Draeseke-Stadt sprach Bürgermeister Dr. Kluge. Daß Draeseke ein Beweis dafür ist, wie tief die Wurzeln des Nationalsozialismus in die Vergangenheit hineinreichen, führte der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, in seiner packenden Ansprache aus. Die Forderung nach der Totalität, die der Nationalsozialismus heute stelle. Draeseke habe sie erfüllt. Diese Forderung heiße: Sei, was du sein willst, ganz und gib dieses Ganze dem Vaterland, deinem Volke. Es sprachen außerdem: als Gesandter Koburgs, der Geburtsstadt Draesekes, Oberbürgermeister Dr. Schmidt, als Vertreter des Auslandes Professor Wieth-Knudsen aus Drontheim in Norwegen, ein Draeseke-Schüler; und schließlich hielt Erich Roeder den Festvortrag unter dem Titel: „Draeseke und wir". Er ließ das Bild des Meisters entstehen, wie es genaue Kenntnis des Werkes und die fanatische Liebe eines Jüngers, dessen Hingabe ein Stück deutschen Idealismus darstellt, zeichnen können. Aus dem Bild des Künstlers wurde ein Bild der Zeit, zu dem Roeder sehr viel Neues, Grundlegendes beizusteuern wußte. So wenn er z. B. den Begriff des „Neudeutschen" von falschen Deutungen säuberte, wenn er Draeseke und Brahms gegenüberstellte, wenn er das Verhältnis Draesekes zu Richard Wagner klärte, wenn er den kulturpolitischen Kämpfer Draeseke, dessen Wirkung bis in unsere Zeit hereinreiche, vor Augen führte.

Roeder kam auf diese Dinge noch einmal zu sprechen, als er in der Hauptversammlung der Draeseke-Gesellschaft über den zweiten Band seiner Draeseke-Biographie referierte, die zu Ostern 1936 erscheinen wird. Sie wird demnach eine Musikgeschichte der letzten 50 Jahre darstellen, die viele Verzeichnungen richtigstellen, vieles Dunkle aufhellen wird. In dieser Versammlung war auch der Hauptschriftleiter der „Musik", F. W. Herzog, als Vertreter des Amtsleiters der NS-Kulturgemeinde, Dr. Stang, anwesend. Er forderte die Draeseke-Gesellschaft auf, korporativ in die NS-Kulturgemeinde einzutreten. Angesichts der Tatsache, daß dadurch der Draeseke-Gesellschaft erst die rechte Resonanz geschaffen wird, nahm der Vorsitzende, Dr. Stephani, diesen Vorschlag sofort mit Dank an.

Aus dem überreichen Schaffen Draesekes konnten nur Teile herausgeschnitten werden, die für das Ganze zeugen mußten. Während der Opernkomponist nicht zu Wort kam, lernte man den Sinfoniker, den Meister des Oratoriums und der Kammermusik mit entscheidenden Werken kennen. (Entscheidend für Draeseke, entscheidend aber auch für die Zukunft des deutschen Musiklebens.)

Der Sinfoniker wurde mit den zwei, das Heroische (Grundgedanke des Draesekeschen Schaffens!) gewissermaßen von zwei Seiten belichtenden Sinfonien in F-dur

und C-dur, der „Symphonia tragica“, unverrückbar an die Seite von Brahms und Bruckner gestellt, jene von der Dresdner Philharmonie unter der Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe, diese von der Sächsischen Staatskapelle (der sie gewidmet ist) unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm gespielt. Weitere Orchesterwerke: das Es-dur-Klavierkonzert (mit Johannes Strauß als glänzendem Solisten), die auf einen nordisch-balladesken Ton gestimmte „Gudrun“-Ouvertüre, die pompöse „Jubelouvertüre“, hinter deren plakathaft grellen Fassade man doch immer den geistvollen Kontrapunktiker sieht.

Kontrapunkt als seelischer Ausdruck, wir finden ihn in Draesekes vokalen Werken, als deren Gipfelung in einem Felsmassiv von unheimlicher, geradezu erschreckender Größe wir sein „Christus-Mysterium in einem Vorspiel und drei Oratorien“ auszugsweise — Vorspiel, erstes und drittes Oratorium — erlebten. Am ersten Abend wurde der Vokalkörper durch die Dresdner Liedertafel und den Sinfoniechor, am zweiten Abend durch den Dresdner Lehrergesangverein gestellt, das Orchester des ersten Abends war die Sächsische Staatskapelle, das des zweiten die Dresdner Philharmonie. Die Leitung des ersten Abends lag bei Karl Maria Pembaur, die des zweiten bei Paul van Kempen. Gut ausgewählt die Solisten, von denen der Christus des dritten Teiles, Günther Baum, schon des Partie-Umfanges wegen, aber auch um der Leistung willen hervorgehoben zu werden verdient.

Den „intimen“ Draeseke erlebte man im Tonkünstlerverein, der in ihm ein Ehrenmitglied ehrte. Das c-moll-Streichquartett (in seiner schillernden Vielseitigkeit vollendet durch das Dahmen-Quartett gespielt), die E-dur-Klaviersonate (in letzter Stunde von dem ausgezeichneten Dresdner Pianisten Rudolf Feigerl übernommen) wechselten ab mit Liedern, die in Liesel von Schuch eine verständnisvolle Interpretin fanden. Der außerordentlich begabte Arno Schellenberg riß mit seinem wie ein edles Instrument ansprechenden Bariton die Zuhörer hin und überzeugte sie davon, daß der Balladenkomponist Draeseke gut neben einem Carl Loewe bestehen kann. Auch das Konservatorium, an dessen Spitze als künstlerischer Leiter Staatskapellmeister Kurt Striegler, ein Draeseke-Schüler, steht, gedachte mit einer wohlgelungenen Aufführung des Meisters, der einmal dem Lehrkörper der Anstalt angehört hat. Die formvollendete Gedenkrede hielt Prof. Dr. Eugen Schmitz.

Das Bild des Meisters wurde noch schärfer profiliert durch die Draeseke-Ausstellung, die der Direktor des Staatsarchivs und der Stadtbibliothek, Dr. Georg Müller, mit Unterstützung von Geheimrat Frida Draeseke, der Gattin des Meisters, die sämtliche Veranstaltungen des Festes durch ihre Anwesenheit auszeichnete, aufgebaut hatte. Die geglückte organisatorische Durchführung des Dresdner Festes, für das als Schirmherr Oberbürgermeister Zörner zeichnete, ist vor allem der Tatkraft von Ministerialrat Dr. Wenckstern zu danken. Die hübsch ausgestattete Festschrift verdient als „kleiner Führer zu Draeseke“ auch außerhalb der Veranstaltungen gelesen zu werden.

Karl Laux.

Hans Holenias „Viola"

Reichsdeutsche Erstaufführung in München

Shakespeare zu komponieren ist fast so gefährlich wie Bruckner „herauszugeben"... Man irrt sich, wenn man glaubt, diese Leute seien tot und damit wehrlos. Denn hinter den Bearbeitungen und Herausgaben, welche Nachgeborene an ihnen vorzunehmen wagen, reckt sich auf einmal riesenhaft der Geist dieser ewig Lebendigen empor und fordert sein Recht: mit dem Maß gemessen zu werden, das ihm gebührt. Wehe der Kleinheit, die dabei mit Zentimetern gerechnet hatte, wo Sonnenfernen am Platze waren!

Nun ist des großen Briten köstliches Lustspiel „Was ihr wollt" gewiß so voll von Musik, daß der Versuch der Musikanten, es zu vertonen, begreiflich erscheint. Schon 1840 begeisterten sich die Münchner an Deinhardtsteins Oper, die diesen Vorwurf behandelte. Vor kurzem ging Arthur Kusterers Vertonung über sechs große Bühnen in zahlreichen Aufführungen. Holenias „Viola" wurde im November vorigen Jahres in Graz uraufgeführt.

Das Shakespearesche Drama dürfen wir als bekannt voraussetzen. Doch was ist aus dieser duftigen, schillernden Liebes- und Verkleidungskomödie geworden, die der Textverfasser Oskar Widowitz für den Komponisten zurechtgeschnitten hat? Der Bearbeiter ging offenbar von der Überzeugung aus, man könne für ein Opernpublikum gar nicht klar genug schreiben. Um alles nach Möglichkeit verständlich zu machen, läßt er seinem dreiaktigen Stück ein Vorspiel vorangehen, in dem des Rätsels Lösung sozusagen vorweggenommen wird: beide, Schwester wie Bruder, enttauchen nämlich den Fluten des stürmischen Meeres und ziehen sich — damit nur ja keine Verwechslung möglich ist, ebenso so sorgfältig wie kleidsam in genau gleiche Tracht. Wie kommt diese Garderobe an den wilden Felsenstrand? Sehr einfach: es wird ein levantinischer Händler mit einem kleiderbeladenen Karren von Matrosen herbeigeschleppt, in dessen fahrendem Laden sich auch die beiden notwendigen Requisiten befinden, Welch dichterische Phantasie! Regieanmerkungen wie „Viola entdeckt zwei gleiche Kavalieranzüge. Sie besichtigt beide Auszüge sehr auffallend" schließen jeden Zweifel über die Absicht des Autors aus. Es wird nun mit größter Umsicht und pedantischsten Mitteln dem Zuschauer jegliche Erklärung für den merkwürdigen Umstand der gleichen geschwisterlicheen Kleidung gegeben. Unterdessen hat aber auch die anfangs ganz harmlos scheinende Viola ihren Plan, den Herzog zu gewinnen, kundgetan. Sie liebt ihn nämlich schon längst, was sie in einer anhaltenden Erzählung dem Schiffshauptmann berichtet. Welch glücklicher Zufall, gerade an Illyriens Küste verschlagen zu werden! Nachdem sich dann auch Sebastian umgezogen hat, geht er ebenfalls an den Hof, mit den vertrauensvollen Worten: „Dort wird wohl meine Schwester sein." Wohlgemerkt, dies alles in der ersten Szene des Stücks, das ja im Grunde damit zu Ende ist. Denn daß sich die Geschwister dort finden und Viola als happy end den Herzog kriegt, ist nach diesen ersten Minuten jedem klar.. Aber nun geht es noch lange, lange weiter.

Die Musik fängt ganz verheißungsvoll an — ohne Frage ist die Ouvertüre einer der gelungensten Teile der Oper, flott, lustig, durchsichtig, man könnte sagen im „Donna-Diana-Ton" (Reznicek). Aber leider wird der Ton nicht eingehalten. Es wird überhaupt kein Ton eingehalten, und eben diese Uneinheitlichkeit des musikalischen Stils ist auf die Dauer ermüdend. Klänge des verschiedensten Charakters und der unterschiedlichsten Farben leben nebeneinander her, ohne ineinander aufzugehen oder nur zueinander zu passen. Vielleicht hat der Komponist es sich etwas zu leicht gemacht. Diese Entwicklungen, die auf einen mit tödlicher Sicherheit eintretenden Quartsextakkord hinauslaufen, sind als Basis der musikalischen Formung doch reichlich verbraucht und dürftig, ganz abgesehen von gelegentlichen gesangsvereinelnden und operettenhaften Wendungen. Sicher fehlt es dem Komponisten — bei einigem Mangel an plastischer Erfindung — keineswegs an gediegenem Können, was besonders an Stellen klangvoller Instrumentierung zutage tritt, wenn diese auch der Süßigkeit Puccinischer Harmonien und dem Glanz Straußscher Orchesterfarben in unverkennbarer Weise verpflichtet bleibt. Scheinbar sind die echtesten und persönlichsten Teile in dem Werk die Episoden rein buffonesken Charakters. Und wahrscheinlich liegt die Begabung Holenias überhaupt im ganz leichten Spielopernhaften.

Die Bayrische Staatsoper hatte es an Sorgfalt nicht fehlen lassen. Kurt Barrés Inszenierung zeigte von Leo Pasetti geschickt für die Ausnützung der Drehbühne geeignete Bilder. Die ganze Einrichtung war im Stil einer prächtigen Renaissancezeit gehalten. Den Forderungen des Lustspiels nach schnellem Wechsel der Situationen und der fortlaufenden Bewegung war weitgehend Rechnung getragen.

Tutein als musikalischer Leiter hatte zweifellos alles getan, was zur Vorbereitung möglich war; er brachte mit überlegener Beherrschung der gar nicht einfachen Partitur im Orchester schöne Klangwirkungen heraus, begleitete diskret und schmiegsam und hielt das Ganze mit sicherer Hand zusammen.

Unter den Solisten seien die glänzenden Vertreterinnen der beiden Frauenrollen, Hildegard Ranczak in der Titelpartie und Maria Olszewska als Gräfin Olivia, besonders genannt.

Das Haus nahm die Erstaufführung recht freundlich entgegen. Und wenn der Dank des Publikums auch vor allem den vortrefflichen Darstellern galt, welche die Mühen der Neueinstudierung mit Hingabe auf sich genommen hatten, so konnte sich doch am Schluß unter den Mitwirkenden und Leitern der Aufführung auch der Komponist der Oper verneigen. Oscar von Pander.

Wer aber der Zeit nicht etwas bietet, was über die Zeit hinausreicht und hinausführt, was eben darum der Zeit unbequem ist, der hat seinen Lohn dahin. Paul de Lagarde.

Das neue Deutsche Opernhaus

„Die Meistersinger von Nürnberg" als festliche Eröffnungsvorstellung

Was das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg, die frühere Städtische Oper, in den letzten Jahren auch unternahm, um sich in edlem Wettstreit mit der Staatsoper Unter den Linden zu messen — stets war es ein Kampf mit ungleichen Mitteln, denn schon der Raum an sich ließ keine aufnahmebereite Hochstimmung aufkommen. Der Riesenraum des Deutschen Opernhauses glich in seiner Nüchternheit eher einer „Scheune", deren mangelhafte akustische Verhältnisse oft nur problematische Wirkungen gestatteten. Der Initiative Adolf Hitlers ist der nunmehr vollendete Umbau zu danken, der in seiner durchgreifenden Erneuerung einem Neubau nahekommt. Helle, warme Farben geben dem Zuschauerraum, in dem die Ränge jetzt seitlich bis zur Bühne vorgezogen sind, eine Behaglichkeit ohne Protzerei. Schon die Eingangshalle ist in ihrer harmonischen Schlichtheit ein Meisterstück des Architekten Professor Baumgarten, der mit seiner Arbeit ein Beispiel gegeben hat, wie ein Theater der sichtbare Ausdruck des neuen Kulturwillens sein kann. Der von Professor Paul Scheurich gemalte Vorhang zeigt die „Geburt der Oper" in allegorischen Figuren. Hand in Hand mit der architektonischen Erneuerung ging die technische Vervollkommnung der Bühneneinrichtung durch Direktor Dipl.-Ing. Kurt Hemmerling. Der riesengroße Kuppelhorizont ist nicht nur fahrbar, sondern kann jetzt auch nach vorn gekippt werden, so daß die rückwärts der Bühne aufgebauten Dekorationen einfach auf die Szene gefahren werden können. Die moderne Beleuchtungsanlage mit ungezählten Kontrollstationen ist an sich ein technisches Wunderwerk. So ist diesseits und jenseits der Rampe ein Grad der Vollkommenheit erreicht, der für die lebendigen Schöpfer am Kunstwerk die Verpflichtung zu außerordentlicher Leistung bedeutet.

„Die Meistersinger von Nürnberg" sind das Hohelied deutscher Kunst, das immer dann erklingen wird, wenn es gilt, die Einheit von Volk und Kunst in ihrer herrlichsten Verkörperung zu offenbaren. Richard Wagners Werk war deshalb auch der naturgegebene Auftakt für die Eröffnung des Deutschen Opernhauses, das als Oper des deutschen Volkes in erster Linie die Standardwerke deutscher Musik in mustergültigen Aufführungen pflegen wird. Generalintendant Wilhelm Rode führte vorbildlich Regie, deutlich in der Gesamtdarstellung und eindringlich in der Betonung des Menschlichen. Als Hans Sachs war er nicht der resignierende Schusterpoet, sondern ein Volksmann von wuchtiger Geschlossenheit der Charakteristik. Vergleiche mit anderen Vertretern der Partie sind müßig, denn dieser Sachs steht jenseits der gewohnten Maßstäbe. Die Umsetzung der Sprechmelodie in beredte Gesten, die immer gefühlsgetragene Phrasierung und musikalische Ausdeutung waren das Zeugnis eines inneren Reichtums, den Rode auf seine Darsteller in bestem erzieherischen Sinne übertrug. Eyvind Laholm war ein Stolzing von prachtvollem Wuchs. Sein sieghaft strahlender Tenor hielt mühelos durch. Eduard Kandls Beckmesser übersah bei seiner durchschlagenden Komik die tragischen Akzente der Gestalt. Wilhelm Schirp setzte für den Pogner einen

machtvollen klanggesättigten Baß ein. Constanze Nettesheim sang das Evchen mit süßer Stimme, erschien aber in der Auffassung doch etwas zu neckisch und niedlich. Luise Willers Magdalena hatte Stil. Die Festwiese empfing ihren großartigen Auftrieb durch den Bruno Kittelschen Chor. Der Wach-auf-Chor erklang in monumentalem Aufriß. Benno von Arents Bühnenbilder kleideten die Szene in ein prächtiges dekoratives Gewand. Die Katharinenkirche mit dem Durchblick auf die Dächer von Nürnberg und die naturnahe Idyllik der Schusterstube waren Höhepunkte. Und über allem schwang Dresdens Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm den Stab. Seine männliche rhythmusfeste Ausdeutung war von einem jugendlichen Schwung getragen, dessen gestraffte Zeitmaße überzeugend wirkten.

Pfälzisch-Saarländische Musiktage

Junge deutsche Tonsetzer und neue Musik der Westmark

Draußen im Reich hat man dieser Tage nach der Westmark hinübergelauscht, wo im Gau Pfalz-Saar zwischen Rhein und Saar in Verbindung mit der „Woche des deutschen Buches" auf großer Linie gesehene „Pfälzisch-Saarländische Musiktage" durchgeführt worden sind. Die von blühendem, trotzigem Leben erfüllte Volkstumskraft der Westmark — der „Feldwache Adolf Hitlers im Westen", wie sie kürzlich Gauleiter Bürckel nannte — hat in selten reichem Maße auch musikalisch schöpferische junge Menschen in den Vordergrund gestellt, die aus dem Geiste dieser so beschwingten und wieder herben Landschaft heraus ihre Werke schufen. Die Aufführungen erstreckten sich auch räumlich über das ganze Gaugebiet. Sie fanden teils in Kaiserslautern, der alten Barbarossastadt, teils in Saarbrücken und in Ludwigshafen am Rhein statt. Träger war die NS Kulturgemeinde. Im Hauptteil Ausübende das treffliche Pfalzorchester, das sich den einzelnen Komponisten-Dirigenten zur Verfügung stellte, dann das Orchester des Stadttheaters Saarbrücken und jenes der Pfalzoper Kaiserslautern.

Letzteres machte den Beginn mit einer selten abgerundeten Festaufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" unter Erich Walters gewissenhafter und feinfühlender Leitung. Der nächste Abend brachte durch das Städtische Orchester Saarbrücken unter Generalmusikdirektor Wilhelm Schleuning zwischen Beethoven (Egmont-Ouvertüre) und Händel („Dellinger Tedeum") die Uraufführung von Bodo Wolfs Sinfonie c-moll. Der heute in Frankfurt lebende 47jährige Komponist konnte einen großen Erfolg buchen. Dieser Veranstaltung war in einer Morgenfeier, auf welcher neben Gaukulturwart Kurt Kölsch auch der Landesgeschäftsführer der Reichsmusikkammer Hellriegel sprach, die Verleihung des Musikpreises der Westmark an den saarländischen, St. Ingberter Komponisten Albert Jung vorangegangen. Seine, zum Jubiläum seiner Heimatstadt komponierte,

„Festmusik" durfte dieses Jahr als Eröffnungsmusik den Reichsparteitag der Freiheit in Nürnberg einleiten.

Der Schluß- und Haupttag dieser Woche war allein dem Schaffen von neun Komponisten gewidmet. Er war vor allem in einer würdigen „Musikalischen Morgenfeier" dem Gedächtnis des im Jahre 1915 vor Tarnopol gefallenen vielversprechenden Rudi Stephan, eines Sohnes der Nibelungenstadt Worms am Rhein, gewidmet. Im Jahr 1912 war bereits auf dem 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seine „Musik für sieben Saiteninstrumente" (Streichquintett, Klavier und Harfe) zur Uraufführung gekommen. Die Solisten des Landessinfonieorchesters wurden begeistert gefeiert. In Würzburg lebt zur Zeit als Kapellmeister und Chordirigent der heute 54jährige Carl Schadewitz, aus St. Ingbert in der Saarpfalz gebürtig. Sein „Sextett" für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier (Op. 22) ist ein zwanglos gewachsenes, musizierfreudiges, warmblütiges, meisterliches Werk in vier Sätzen, die klanglichen Eigenarten der einzelnen Instrumente besonders in den Gesamtbau fügend. Ein dankbares Kammermusikwerk mit oft orchestraler Wirkung. Der aus Kaiserslautern gebürtige 27jährige Philipp Mohler komponierte nach Worten des Rembrandtdeutschen seine „Geistliche Solokantate" für Sopran und Klavierquartett, Op. 10.

Ein Nachmittagskonzert brachte weitere sechs junge deutsche Tonsetzer. An der Spitze marschierte mit durchschlagendem Erfolg der Saarländer, eingangs bereits erwähnte, Albert Jung mit seiner „Passacaglia" (c-moll) für großes Orchester und Orgel, Op. 10. Der Sechsunddreißigjährige dirigierte, wie alle folgenden Komponisten, sein Werk selbst. Im Bach-Jahre entstanden, huldigt dieses Werk dem großen Meister mit einem Kontrapunkt in den letzten Variationen auf b-a-c-h. Ihm gegenüber verblaßte Leo Schatts (geb. 1889 in Mannheim) etwas unsangbare Thematik seiner „Suite" für kleines Orchester. Wärmere Farben trägt der 26jährige Ludwigshafener Kurt Werner in seiner „Sinfonie" für großes Orchester, Op. 15, auf. Ein unbeschwertes, gefälliges Werk dankbarer Instrumentationsmittel! Wohl das originellste Werk dieses Konzerts stellte der Mannheimer Organist Arno Landmann mit seinen „Variationen über ein Thema von Robert Schumann" für Orchester und Klavier, Op. 27, auf das Podium. In ebenso witziger wie geistvoller Kontrapunktik huschte und purzelte das Thema durch die Instrumente in herzlich pfälzischer Heiterkeit. Ein halbes Dutzend Lieder nach Texten Hermann Hesses sang mit dunkelfarbig-blühendem Bariton der Frankfurter Komponist und 1. Kapellmeister Karl Maria Zwißler. Die Schlichtheit des Vortrages und der wehmütige Ernst der eindringlichen Komposition des „Liederkreises" hielt das Publikum in Bann (am Flügel voll Einfühlung Hans Blimer, Frankfurt). Schließlich beendete ein „Eichendorff-Zyklus" für Männerchor, Solo-Horn und Orchester des Freiburger Komponisten Franz Philipp diese „Pfälzisch-Saarländischen Musiktage". Sie wurden in diesem Jahre erstmals durchgeführt und sind als ein voller Erfolg zu buchen. „Auf ersten Anhieb" zeigte sich bereits ein überaus reiches Musikschaffen der Westmark. Man ist in den leitenden einschlägigen Stellen der Westmark ehrlich bemüht, junge schöpfe-

rische Kräfte nach bestem Können zu fördern und so manchem Talent die Möglichkeit, sich zu hören und von größerem Kreis gehört zu werden, zu geben. So waren diese westmärkischen Musiktage im Südwesten des Reiches kein leeres Trommeln, sondern auch ihrerseits eine Sinfonie der Tat! Adolf Himmele.

Musik im Ruhrgebiet

Tradition und lebendige Musikpflege

Es ist ein Leichtes, den musikgeschichtlichen Erweis zu bringen, daß in allen Zeiten einer lebendigen, gemeinschaftsgetragenen Musikpflege das Schaffen der Zeitgenossen gegenüber dem traditionell Überkommenen einen breiteren, oder doch zumindest ebenso breiten Raum eingenommen hat. Erst in einer Zeit, in der, wie im 19. Jahrhundert, gar das Volkslied museal behandelt wurde, konnte sich der ungesunde Zustand eines einseitigen Traditionalismus in der öffentlichen Kunstpflege herausbilden. Gesteigerte Einsatzbereitschaft für junges Schaffen wird daher heute eine der wichtigsten Aufgaben auf dem Wege zu einer neuen lebendigen Musikpflege sein. Gewiß hat alle große Musik neben ihrer rein historischen Seite auch eine fortdauernd gegenwärtige Bedeutung; und daher haben die Sinfoniekonzerte auch heute noch in der Pflege deutscher Meisterkunst aus der Klassik und Romantik eine große Aufgabe zu erfüllen. Daneben muß aber gerade jetzt die Verpflichtung geltend gemacht werden, den zeitgenössischen schaffenden Künstler stärker als bisher zu fördern, nicht nur um seiner selbst und seiner persönlichen Leistung willen, sondern im Interesse einer allgemeinen lebendigen Musikpflege.

Überblickt man die von den Städten des Ruhrgebiets vorgelegten Konzertpläne für den kommenden Winter, so läßt sich fast überall eher ein Nachlassen als ein Stärkerwerden der Einsatzfreudigkeit für junges deutsches Schaffen feststellen. Besonders die Bochumer Konzerte (Leitung: Leopold Reichwein) huldigen einem ausgesprochnen Traditionalismus. Wenn hier wirklich einmal neue Musik erklingt, wie z. B. in den beiden ersten dieswinterlichen Konzerten die Werke des Österreichers Holenia und des Kölners Ehrenberg, so handelt es sich um unwesentliche Werke, die in keiner Weise das neue Wollen der jungen Generation repräsentieren. Das ist ein wesentliches Zeichen für die allgemeine Erstarrung des Bochumer Musiklebens, die auch in der im Verhältnis zu anderen Städten auffallend geringen Anteilnahme des Publikums zum Ausdruck kommt. Die Notwendigkeit einer Auffrischung in jeder Beziehung kann hier nicht mehr von der Hand gewiesen werden.

Auch in Duisburg hat der lebensvolle Einsatz für junge deutsche Musik, durch den sich die vorjährigen Konzerte Otto Volkmanns ausgezeichnet hatten, erheblich nachgelassen. Das ist um so bedauerlicher, als gerade erst durch solche mutige Initiativefreudigkeit die Duisburger Konzerte eine Rolle im westdeutschen Musikleben spielten. Eine solche Position sollte doch nicht so leichten Herzens aufgegeben werden!

Hermann Ungers „Konzert für Orchester", mit dessen belebter Wiedergabe Volkmann den neuen Konzertwinter eröffnete, kann trotz mancher sympathischer Züge nicht über seinen rückwärtsgerichteten Grundcharakter hinwegtäuschen. Wesentlich stärkere Eindrücke hinterließ die durch Gerhard Hüsch vollendet vermittelte Liedkunst des Finnen Yrjö Kilpinen, von dem hier die „Field-Lieder" mit Orchester, auch sie knapp, klar und echt im Ausdruck, erklangen.

Etwas stärker als in den Vorjahren bezieht Johannes Schüler das zeitgenössische Schaffen in die Essener städtischen Konzerte ein. Schon Rudi Stephans „Musik für Orchester" an den Beginn eines Konzertwinters zu stellen, bedeutete nicht nur eine Ehrung des vor zwanzig Jahren Gefallenen, sondern darüber hinaus ein kraftvolles Bekenntnis zu junger deutscher Musik. Denn auch heute noch wirkt Stephans Werk erstaunlich zukunftsträchtig und auf Grund seines starken Ethos als verbindliches Vorbild für unsere Zeit. Schülers Darstellung des Werks war ebenso überzeugend, wie die im Verein mit Gieseking erwirkte klare Interpretation des Klavierkonzerts von Schumann.

Interessant war es, neben dieser Gestaltung des Schumannschen Konzertes durch Walter Gieseking, diejenige durch Frederic Lamond in Gelsenkirchen zu hören. Wurde durch Gieseking in erster Linie der einheitliche Formzug des Werkes klar herausgehoben und das schwärmerische Wesen Schumannscher Musik nicht mehr als dämmrige „Stimmung" mißverstanden, sondern gerade durch die Bewußtseinshelle einer scharf umrissenen Werkauffassung zu wahrem Ausdruck gebracht, so haftete Lamonds Interpretation mehr an klanglichen Einzelheiten, blieb agogisch subjektiv und formal weniger klar. Im Sinne der eben umschriebenen Aufgaben darf Giesekings Ausdeutung — als Deutung der Romantik aus neuem Geist in unsere Zeit hinein — als der wesentlichere Beitrag zu einer lebendigen Musikpflege gelten. Das junge Gelsenkirchener Orchester stellte in diesem Konzert unter Dr. Hero Folkerts seine wachsende Spielkultur unter Beweis, wobei allerdings eher Schuberts Fünfte als Brahms' Vierte den Rahmen des bisher Erreichbaren bezeichnete. Man sollte, um einen Einklang zwischen Werkanspruch und Leistungsmöglichkeit zu erreichen, einsichtiger in der Wahl der aufzuführenden Werke verfahren.

Eine beachtliche pianistische Leistung stand am Anfang der Mülheimer Hauptkonzerte mit der Wiedergabe des Regerschen Konzertes durch Hermann Drews. Die ungemein schwierige Aufgabe, Regers Klavierkonzert überzeugend darzustellen, erfuhr durch Drews eine überlegene Lösung, die von tief eingedrungener Kenntnis des Werkes zeugte. Hermann Meißner stellte neben das Regerkonzert eine klar angelegte, musikalisch geschlossene Wiedergabe der Ersten von Brahms. Seine restlose Ausschöpfung erfuhr dieses Werk jedoch erst in einem von Max Fiedler gastweise geleiteten Essener Konzert: eine vollendete Brahms-Interpretation, so sehr persönlichstes Bekenntnis, wie allgemein gültige, werkgetreue Darstellung.

Die sonst allzu vernachlässigte zeitgenössische Kammermusik kam in der ersten Essener Kammermusikveranstaltung durch das Folkwang-Quartett mit einem Streichtrio des Kölners Hermann Schroeder zur Geltung. Ein linear und

formal straffes Werk, dessen Knappheit und Klarheit zwar nicht gerade Bändigung und Klärung inneren Reichtums bedeutet, das aber auf Grund seiner ehrlichen Haltung sympathisch wirkt.

Sinfoniekonzert und musikalische Feier

Das Programm der dieswinterlichen Mülheimer Kulturveranstaltungen sieht neben der Reihe der „Hauptkonzerte" einige „Sonderveranstaltungen" vor, die dazu ausersehen sind, feierliche Anlässe: das Erntedankfest, den Heldengedenktag, das zehnjährige Bestehen der Stadthalle, musikalisch auszugestalten. Damit verfolgt Mülheim, übrigens als einzige westdeutsche Stadt, eine kulturpolitische Linie, deren Wichtigkeit nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Denn diese musikalischen Feiern, nichts weniger als bloße „Gelegenheitskonzerte", bezeichnen einen Weg, der uns in die Zukunft einer deutschen Volksmusikkultur und eines aus ihrer Sinngebung erneuerten Konzertlebens zu führen scheint. Die ästhetische Isolierung des Sinfoniekonzerts wird überwunden dadurch, daß dem Konzert der Sinn einer klingenden Gestaltung des Lebens der Nation verliehen wird. Denn man wird sich heute mehr mit dem Gedanken vertraut machen müssen, daß das „Konzert" als reine Darbietung von Musik und in seiner heute noch gepflegten Form nur eine bestimmte und zwar verhältnismäßig geringe Zeitspanne geschichtlich von Geltung war. In früheren Zeiten trat die Musik nicht als selbstherrliche Forderung an den „Kenner" heran, sondern diente den Menschen zum Ausdruck eines religiösen oder nationalen Gemeinschaftserlebnisses. Die seit knapp anderthalb Jahrhunderten bestehende Form des eigentlichen „Konzerts", wo die Musik um ihrer selbst willen gespielt und gehört sein wollte, hat zweifellos die Bindungen des Musizierens zum Leben des Volkes mehr und mehr gelockert. Verschmähte so das Konzert, am Leben des Volkes Anteil zu nehmen und seiner klingenden Gestaltung zu dienen, so war es eine natürliche Reaktion, daß sich das Volk von einer zu beziehungsloser Artistik ausgearteten Kunstübung abwandte. Die von diesem Gedanken ausgehende und heute überall einsetzende Erneuerung des Konzertwesens hat mit einem großen, vor allem der NS-Kulturgemeinde zu dankenden, Erfolg dem Konzert die verlorengegangene, breite Grundlage zurückerobert. Aber damit, daß das Volk zur Kunst zurückkehrte, ist erst die eine Hälfte des Weges zurückgelegt: nun muß die Kunst zum Volk kommen! Es ist hierbei nicht an ein „Entgegenkommen" durch billige Anspruchslosigkeit und falsche Volkstümlichkeit gedacht, sondern an eine neue Sinngebung des Konzertwesens aus dem Gedanken der Volksmusikkultur. Überblickt man, was in dieser Beziehung bisher geleistet wurde, so muß man feststellen, daß im allgemeinen kaum die ersten Anfänge gemacht sind, daß also der größte Teil der Aufbauarbeit noch zu leisten ist. Das Konzert muß nun, da das Volk wieder zu ihm gekommen ist, auch seinerseits wieder die innige organische Beziehung zum Leben des Volkes aufnehmen. Die Darbietungsform des „Sinfoniekonzerts", das ohne solche Beziehung selbstherrlich auftritt, verliert damit ihre Berechtigung gegenüber der „musikalischen Feier", die einem bestimmten Lebenszusammenhang künstlerischen Ausdruck verleiht. Den Feiertagen der Nation (Tag der

deutschen Arbeit, der Ernte, des Heldengedenkens), den religiösen Festtagen (Weihnacht, Bußtag, Pfingsten, Karfreitag usw.) und den Einschnitten im Jahreskreis klingende Gestaltung im gemeinschaftlichen Erleben zu geben, das wird die Aufgabe und der Sinn des künftigen „Konzerts": der musikalischen Feier, sein. Die prinzipielle Bedeutung dieser Mülheimer Bemühungen um eine neue Sinngebung des Konzerts herauszustellen, darauf kam es hier vor allem an. Die erste dieser musikalischen Feiern, am Vorabend des „Tages der Ernte", brachte unter Hermann Meißner Aufführungen der Pastoral-Sinfonie und des „Herbstes" aus Haydns Jahreszeiten.
Nur eine weitere Veranstaltung noch läßt sich in diesen neuen Zusammenhang hineinstellen, weil sie, wenn auch auf anderem Felde, solche Gemeinschaftsbindung erstrebte: eine Heinrich-Schütz-Gedenkfeier der Oberhausener Ev. Singgemeinde unter Karl Heinrich Schweinsberg. Die Aufführung der „Musikalischen Exequien" suchte, obwohl sie chortechnisch vollendet war, nicht ihren Ehrgeiz in einer konzerthaften Darbietung, sondern sah ihr erstes Ziel in der dienenden Einordnung in die Liturgie. So wurde durch die Besinnung auf die höchste Verpflichtung aller Kirchenmusik: schlichten und reinsten Ausdruck des Religiösen dienend zu gestalten, und durch die musikalisch stilvolle Gesamtleistung, eine ideale Schütz-Feier aus neuer, kraftvoller kirchenmusikalischer Haltung heraus erwirkt.

Wolfgang Steinecke.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Im ganzen Reich steht die Arbeit der NS-Kulturgemeinde, besonders der einzelnen Ortsverbände, im Zeichen des Kunstwinters, der nun in vollen Gang gekommen ist. Von den Arbeiten der Amtsleitung sind einige größere Ereignisse hervorzuheben.
In den ersten Tagen des Monats trat die Kleist-Gesellschaft in Kiel zu ihrer Jahrestagung zusammen. Eine Festaufführung des Kieler Stadttheaters, „Käthchen von Heilbronn", und ein Vortrag des rheinischen Dichters Wilhelm Schäfer waren die geistig-künstlerischen Höhepunkte der geschlossenen Tagung, nach außen trat die Kleist-Gesellschaft mit einer Kundgebung für Volk und Jugend im Stadttheater hervor. Amtsleiter Dr. Stang hielt eine Rede über „Die Weltanschauung Heinrich v. Kleists". Er zeigte die vielfältigen Gründe für das Wiederaufleben Kleists im Bewußtsein der deutschen Gegenwart auf und zeichnete ihn als die starke Kämpfernatur, die es wirklich verdiene, Volk und Jugend als Beispiel deutschen Mannestums vorgehalten zu werden. Besonders starken Eindruck machten die Ausführungen Dr. Stangs und des Leiters der Kleist-Gesellschaft, Professor Minde-Pouet, über die mit der Eingliederung dieser Gesellschaft in die NS-Kulturgemeinde verfolgten Ziele und über die Grundauffassungen

von dem Verhältnis Volk und Wissenschaft, die zu dieser Eingliederung geführt haben. Mit dem Schritt zur Vereinigung mit der Kulturorganisation des Nationalsozialismus hat die Kleist-Gesellschaft der weiteren Entwicklung der wissenschaftlich-technischen Gesellschaften eine Bahn gebrochen.

Anschließend trat in Kiel zum erstenmal der auf der Düsseldorfer Reichstagung berufene künstlerisch-kulturelle Beirat der NS-Kulturgemeinde zusammen. Die in diesem Beirat vereinten führenden Persönlichkeiten des Schaffens und der Verwaltung kultureller Güter unterrichteten sich gegenseitig durch Vorträge über die brennendsten Fragen der einzelnen Fachgebiete, auf denen sich die nationalsozialistische Kunstpflege zu bewegen hat. Die außerordentlich fruchtbare Tagung hinterließ bei allen Teilnehmern das Bild einer arbeitsfähigen Gemeinschaft berufener Persönlichkeiten, die die verantwortungsvolle Arbeit des Amtes für Kunstpflege der NSDAP und der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde praktisch zu unterstützen in der Lage sind.
Braunschweig, die Stadt, in der Wilhelm Raabe den größten Teil seines Lebens verbrachte und starb, erlebte zum 25. Gedenktag seines Todes die Verkündung des „Volkspreises für Deutsche Dichtung" (Wilhelm-Raabe-Preis), der in diesem Jahre durch den Amtsleiter der NS-Kulturgemeinde dem mainfränkischen Dichter Anton Dörfler für seinen Roman „Der tausendjährige Krug" zugesprochen wurde. Die zu diesem Anlaß veranlaßte Feierstunde erhielt ihr Gepräge durch eine Rede des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer, Staatsrat Hanns Johst.

Ein Hamburger Konzertring der NS-Kulturgemeinde

Ihrer Aufgabe getreu, an der kulturellen Formung des neuen Deutschlands in vorderster Linie entscheidend mitzuwirken, öffnet und ebnet die NS-Kulturgemeinde allen vom gleichen weltanschaulichen Ziel geleiteten Deutschen den Weg zur Kunst. In der Erkenntnis, daß ohne zielbewußte Pflege auch der deutschen Musik im Konzertsaal ein deutsches Kulturleben undenkbar ist, geht jetzt der Hamburger Ortsverband der NSKG nach dem maßgebenden Vorbild des Berliner Ortsverbandes an eine gemäß unserer Weltanschauung planmäßig geführte Musikpflege heran mit der Gründung eines Konzertringes. Im Musikprogramm, dessen künstlerische Durchführung dem Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde unter der Leitung von Konrad Wenk übertragen wurde, stehen Werke des Barocks, der Klassik und der Romantik neben Musiken unserer zeitgenössischen, teils einheimischen Komponisten.

Neue Kompositionsaufträge

Zur Anregung des zeitgenössischen Schaffens und zur Gewinnung zwar zweckgebundener aber in der Kennzeichnung der Aufgabe und der Mittel großzügig umrissener Festmusiken hat die Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde verschiedenen jungen Komponisten Kompositionsaufträge erteilt. Die Werke werden auf der nächstjährigen Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München in der Zeit vom 14.—21. Juni uraufgeführt werden.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Die Meisterkonzerte.

Die Reihe der Meisterkonzerte wurde mit Werken von Paul Graener fortgesetzt. Die Sendung dieses Programmes stand etwas im Schatten einer ganz kurz vorausgegangenen Hamburger Uraufführung, bei der der gleiche Komponist die Neufassung seiner Frühoper „Don Juans letztes Abenteuer" vorlegte und hierbei ein überzeugendes und melodisch sehr ausgeglichenes Beispiel romantisch-idealisierter Bühnenkunst abgab. Demgegenüber bezog sich die Meistersendung des Rundfunks auf bekannte Werke, an deren bereits erfolgte Einzelbesprechungen durch die „Musik" wir beipflichtend erinnern möchten. Vierzehn Tage später lernten wir ältere und neue Kompositionen von Hermann Zilcher kennen. In erster Linie interessiert uns dabei die historische Einordnung des Zilcherschen Schaffens, die wir in Verbindung mit der bald zu erwartenden Hans Pfitzner-Sendung vornehmen werden. Was wir von den Zilcherschen Werken bereits heute erwähnen wollen, möchte sich nur auf zwei Einzelheiten beziehen. Dies betrifft erstens ein mehrfaches, tief und breit gelagertes Posaunenglissando, das schon an sich im Jazzorchester unangenehm klingt und uns deshalb bei der Zilcherschen Vertonung eines Gedichtes von Goethe merkwürdig berührte (Uraufführung zweier Lieder für eine hohe Singstimme für kleines Orchester, Flöte und Posaune, Werk 78). Zum Abschluß brachte dann das Programm die Vertonung des D. M. Kaufmannschen Gedichtes „Gebet der Jugend", das eine frische lebensnahe Gegenwartsnote trägt, aber den Komponisten anscheinend nicht bewegen konnte, die Eigenart seines romantisch gehaltenen Klangmaterials dem Text entsprechend besonders umzuformen. Wo die Musik einmal aus sich herausging, war es der abschließende D-Dur-Schluß des „Sieg Heil" mit dem Oktavschritt der Quinte „a".

Der Mozart- und Richard-Strauß-Zyklus.

Ihrer Wichtigkeit entsprechend behandeln wir die zeitgenössischen Auswirkungen, die mit diesen beiden Sendereihen über W. Mozartsche und Richard Straußsche Werke verbunden und allgemein erwartet werden müssen, in geschlossener Form an anderer Stelle dieses Heftes. Hier sei nur auf die funkische Formung eingegangen und zwar deshalb, weil der Straußzyklus in Form von Reichssendungen durchgeführt wird, während die biographisch angelegte Mozartreihe, die der Stuttgarter Intendant Dr. Bofinger mit Recht einleitete „Mozart ist der Rundfunkkomponist in seiner höchsten Vollendung!", nur immer von einzelnen Sendern in Form von Gruppensendungen dargeboten wird. Ganz abgesehen von den ideellen Gründen, die ohne weiteres mit dem Thema gegeben sind, sollen hier noch praktische Erwägungen mitsprechen. Denn an der Programmausführung dieser Mozartsendungen sind abwechslungsweise alle Reichssender nacheinander beteiligt, ohne jedoch gemeinsam den organischen und biographisch geordneten Programmverlauf zu übertragen. Soweit also die einzelnen Hörer nicht mit einem hochwertigen Empfangsgerät ausgerüstet und an einen oder mehrere Sendebezirke gebunden sind, werden sie stets nur an Einzelheiten dieser funkisch-geformten Musikerbiographie teilnehmen können, was also den Kerngedanken dieser Sendereihe in seiner Auswirkung etwas begrenzt erscheinen lassen muß. Es bleibt daher abzuwarten, ob man einen bereits geäußerten Vorschlag: Das Wesentliche der gesendeten Mozartfolgen auf Platten festzuhalten und in gedrängter, zusammengefaßter Form den zuvor nicht beteiligten Sendebezirken im Anschluß an die nächstfällige Hauptfortsetzung wiederzugeben, befolgt und die Lücke der einheitlichen und organisch fortlaufenden Darbietungen somit ausfüllt. Wir verlassen damit die Besprechung dieser zyklischen Veranstaltungen, die sich auf ein bekanntes musikalisch-künstlerisches Material aufbauen und so in angemessener Form das Funkprogramm bereichern.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt.

Als allgemeine Besonderheiten aus der vergangenen Berichtszeit erwähnen wir zuerst das aktive Eingreifen des Reichssenders Saarbrücken in das Funkprogramm, wobei die Mitwirkung des Saar-Pfalzorchesters hervorzuheben ist. Ferner wirkt sich der Schallplattendienst der Reichssendeleitung sehr günstig aus. Der aufmerksame Beobachter muß hierbei feststellen, daß die besten Leistungen der Einzelsender durch die Schallplatte recht günstig im ganzen deutschen Rundfunk verteilt werden und so in den Austauschbezirken eine entsprechende Wirkung erzielen. Weiter setzen sich die Bestrebungen derjenigen Könner immer stärker durch: In allgemeinverständlichen und funkisch geformten Hinweisen den Hörer nicht um das Werk herum, sondern in das Werk selbst (hin)einzuführen. Dies trifft diesmal ganz besonders auf den Reichssender Leipzig zu, der auf allen Musikgebieten sehr ausgeglichene Leistungen zeigte. Es sei nur auf den künstlerisch

fundierten Regerzyklus hingewiesen, oder auf die ausgezeichneten Darbietungen der Universitätskantorei, oder auf den Versuch, den Wagnerschen Ring funkisch zu gestalten, ohne irgendwie in das Werk selbst einzugreifen, sowie auf die planmäßige Zusammenarbeit mit den Konzerten der NS. Kulturgemeinde (— planmäßig auch besonders nach der Seite hin, wo es gilt, in der Programmgestaltung sinnvoll alte und neue Werke so zu paaren, um zeitgenössische Kulturverpflichtungen, Hörerwünsche, gute Probenarbeit usw. sinnvoll und kompromißlos im Zugleich zu erfüllen). Innerhalb der einzelnen Wochenprogramme verdienen dann noch namentlich angeführt zu werden:

Woche 43 vom 20./26. Oktober: Die Übertragung der Respighi-Oper „Die versunkene Glocke" aus Mailand über München und Deutschlandsender, die Gastdirigentenspiele Hans Weisbachs in Frankfurt und Hans Rosbauds in Berlin (Philharmoniker); die dem verstorbenen Lothar Windsperger von Frankfurt aus gewidmete Reichssendung (Pr.)*, und endlich die klangliche Reminiszenz vom letzten A. D. M. V.-Konzert, in der der Reichssender Berlin von sich aus die Orchesterlieder von Philipp Jarnach und die Variationen für Klavier und Orchester von Walther Lampe als nachwirksamste Ergebnisse hervorhebt.

Woche 44 vom 27. Oktober bis 2. November: 2. Meisterkonzert mit Werken Paul Graeners; die Weltringsendung Jugend singt über die Grenzen (siehe unten); der Einsatz des Frankfurter Senders für die Verdi-Oper „Simone Boccanegra" und die allseitige Übernahme der „Aida"-Aufführung aus Mailand-Rom.

Woche 45 vom 3./9. November: Übertragung aus dem Bremer Dom im Rahmen der Hamburger Sendereihe „Ehrt Eure deutschen Meister"; Beginn der Sendereihen über Richard Strauß (Reichssendung), Wolfgang Amadeus Mozart (Gruppensendung) und Max Reger (Leipzig); Münchener Ursendung des Oratoriums „Der Morgen" von Hans Sachße, dessen Wiedergabe im Lautsprecher die Chorstimmen sehr hart klingen, aber dennoch eine bemerkenswerte musikalische Ausgeglichenheit erkennen ließ. Zweifellos zeugen die bisher vom Rundfunk gewählten Werke des Komponisten mehr für die Begabung Sachßes als das jüngst vom A. D. M. V. hinausgestellte Bläserquintett. Endlich gewannen die musikalisch vielseitigen Darbietungen am 9. November ihre Bedeutung aus der Haltung der feierlichen Gesamtgestaltung.

Woche 46 vom 10./16. November: 3. Meisterkonzert mit Werken Hermann Zilchers; Beginn einer Stuttgarter Programmreihe unter Leitung Carl Schurichts, die sich mit der ersten Darbietung in den Dienst des jungen Schaffens stellt. Das Musikprogramm der Woche fand dann seine große Steigerung in der Übertragung der Jahrestagung der Reichskulturkammer und der abendlichen Festaufführung der „Meistersinger" unter Leitung Dr. Karl Böhms.

Weltringsendung „Jugend singt über die Grenzen". Der ausgezeichnete Plan der HJ von einem übernationalen Liederaustausch fand bei anerkennenswerter Förderung durch den Intendanten des Deutschen Kurzwellensenders Dr. v. Boeckmann seine fast ungeahnte Verwirklichung in der Weltringsendung „Jugend singt über die Grenzen", bei der nicht nur 31 Nationen der Welt an einer einzigen Sendung teilnahmen, sondern auch diese 31 Nationen gleichmäßig und gleichzeitig mit der Ausführung dieser Sendung betraut waren. Es zeigte sich auch hier, daß im über-nationalen Gedankenaustausch diejenigen Musikwerke die stärkste Beachtung finden, die sich in ihrer charakteristischen Haltung, das heißt also: in ihrer völkisch-nationalen Färbung am stärksten hervorheben.

Sämtliche Beträge lassen sich trotz der verschiedenartigsten Prägung und Mischung auf drei musikalische Hauptmerkmale zurückführen. Es sind diese:

1. das nationale Klangkolorit, das wir bei seiner harmonischen und melodischen Endwirkung kurz als Musiksprache bezeichnen,
2. die ordnende Kraft des Liedtextes, wie wir sie im sogenannten Deklamationsrhythmus erfassen, und
3. die sich unmittelbar auswirkenden Bewegungskräfte des jeweiligen nationalen Kulturkreises.

Knüpfen wir bei den zuletzt aufgezählten Bewegungskräften an, so handelt es sich hier hauptsächlich um die Einwirkung des Volkstanzes sowie überhaupt um die gesamte Bewegungskultur der einzelnen Völker. So bemerkten wir etwa bei den von der HJ vorgetragenen Liedern einen taktisch geordneten Schreitrhythmus, bei den tschechischen oder spanischen Beiträgen einen äußerst vitalen Tanzrhythmus, — rhythmische Varianten, die sich bis zum synkopierenden Rhythmus der Liedbeiträge aus Uruguay und Paraguay erstrecken. Bei dem Deklamationsrhythmus wären dann beispielsweise die Lieder der Engländer, Franzosen oder Spanier aufzuzählen, deren lebhaft gestalteter Sprachrhythmus auch eine äußerst lebendige Liedrhythmik zur Folge hat. Um end-

*Pr. soll an dieser Stelle besagen, daß wir aus besonderen Gründen die genannte Sendung nicht vollständig oder überhaupt nicht hören konnten, jedoch bei ihrer schon aus dem Programm ersichtlichen Wertstellung auf eine namentliche Hervorhebung nicht verzichten wollen.

lich die verschiedenen Merkmale des nationalen Klangkolorits, also der eigentlichen Musiksprache anzudeuten, so mußten auch diese ganz besonders vielseitig sein, wo hier das reine Dur, dort das Moll, dann wieder eine Dur-moll-Harmonik oder gar eine Wiederbelebung der alten Kirchentonarten bis zur unbestimmten „Enharmonik" einer Glissandomelodik festzustellen waren. Wir verzichten dabei, die einzelnen Liedbeiträge nun alle namentlich einzuordnen, wie wir es z. B. anderenorts in einer Funkzeitschrift vorgenommen haben. Dabei bedenken wir, daß wir nicht kontrollieren konnten, ob es sich bei den einzelnen Beiträgen um organisch gewordene Volksliedmelodien oder um neue Liedkompositionen handelte (wie es z. B. bei den Liedern der Hitlerjugend, bzw. für die Hitler-Jugend der Fall war). Eine solche Einteilung käme deshalb nicht über eine flüchtige und unverbindliche Skizze hinaus, auf die wir im Rahmen unserer Zeitschrift verzichten möchten.

Zur Überschätzung der funkischen Form!

Eine gewisse Sorge bereitet uns die Überschätzung der funkischen Form, bei der man in funkinteressierten Kreisen mitunter immer noch das funkische Schwergewicht vermutet. Um dabei die Grenzen der funkischen Formung zunächst einmal in positiver Klarheit zu zeichnen, so handelt es sich bei dieser Form um einen Sammelbegriff aller Gesetze und Bedingungen, die das Mikrofon an das zu übertragende Kunstwerk stellt. Sind diese funkischen Formgesetze zunächst (was man niemals vergessen darf!) im Dienste um die Vermittlung eines an sich gegebenen Kunstwerks entstanden, so hat die funkische Praxis allmählich auch zu besonderen Formgebilden geführt, die wir in der Musik mit den Begriffen der Funksuite, Funkoper, des funkischen Zwischenspiels usf. verfolgen.
Jede umgekehrte Gestaltung, die zuerst von der Form ausgeht, um diese Form dann nach irgendeiner Seite hin „auszustatten", muß zum künstlerischen Leerlauf führen. Zwei Beispiele mögen diese funkische Formalistik in aller Folgerichtigkeit darstellen: Es soll z. B. an einem Samstag-Abend „Etwas" gesendet werden. Man nimmt ein Thema an, das man der Jahreszeit ablauscht und etwa als „Weinlese" formuliert. Man bittet alle Abteilungen zu diesem Thema etwas vorzuschlagen und die Verantwortung für die Existenz und für die Ausführung des eigenen Vorschlages zu übernehmen. So kommt nun von den verschiedensten Seiten her unter dem Titel „Weinlese" eine formale Einheit zustande, die aber dann bei wohlwollender Betrachtung von den einfachsten Tanzbeiträgen bis zur hochgeschraubten Sinfonik nichts mehr gemeinsam hat als die Gleichzeitigkeit einer Potpourrimischung unter der formbildenden Devise „Weinlese". Die Sendezeit hat dann geklappt und der Verfasser seine funkische Formeignung bewiesen.
Ein anderes Beispiel aus dem literarischen Nachbargebiet, an dem auch der Musiker interessiert bleiben muß: Ein Schauspiel von mehrstündiger Originaldauer wird für eine funkische Gestaltung im Programm festgelegt, das für diese Umgestaltung nur eine halbe Stunde frei läßt. Ein Kenner wird mit der Umarbeitung beauftragt und muß als ersten Akt in diesem Verfahren eine Einführung für den Pressedienst schreiben. Kurz vor der Sendung wird die Bearbeitung fertig, wobei es sich bei der Hauptprobe herausstellt, daß die Zeit der Bearbeitung das Maß der im Programm festgesetzten Zeit erheblich überschreitet: Es werden in Eile bei der Probe Streichungen vorgenommen... Und nicht immer bieten sich dann für den kritisch Beobachtenden Gelegenheiten, die Ursachen einer derartigen funkisch-formalen Einseitigkeit und mikrofonischen Auswirkung so klar anzupacken, wie sie hier skizziert sind.
Wir möchten dabei die materiale Grundlage dieser Beispielnennung zurücklassen, um aber dann um so mehr das Grundsätzliche hervorzukehren. Es ergibt sich gleichsam von selbst, wo es nämlich darauf ankommen muß, die funkische Formung nur am fertigen und in sich selbständigen Kunstwerk zu üben. Der Rundfunk muß als größter Kulturfaktor der Gegenwart und damit der Zukunft möglichst viel Künstlerisch-Eigenes schenken. Oder noch klarer formuliert: Der Rundfunk hat mit seiner lebendigen Organisation den einzelnen Kunstformen unendliche Möglichkeiten angetragen, diese Organisation auch mit der Macht künstlerisch-eigener Gedanken und eigener Werkausführungen immer wieder neu zu durchwirken. Diese Möglichkeiten, die damit der Rundfunk Allen bietet, dürfen nicht durch eine bequeme Formalistik gehemmt werden. In diesem Sinne begegneten wir wohl auch in letzter Zeit im Funkprogramm Ansätzen zu brauchbaren Neubildungen, die wir aber noch nicht einzeln aufführen möchten, solange sie sich im Bereiche der guten Selbstverständlichkeit bewegen und noch nicht imstande sind, von sich aus die Selbständigkeit, d. h. Isoliertheit der funkischen Form aufzuheben, um damit die „Form" wieder sinngemäß zum unselbständigen Teil am selbständigen Gesamtkunstwerk zu erheben!

Zur neuen Tanzmusikentwicklung im Rundfunk.

Wir nahmen bereits im letzten Heft ausführlich Stellung zu den Reformfragen der zeitgenössischen

Tanzmusik und damit also zu den Bestrebungen der funkischen Unterhaltungsmusik. Als Auswirkung der Münchener Intendantentagung beobachten wir nun zwei Bestrebungen, die sich einmal um ein Preisausschreiben „Wir suchen die besten Tanzmusikkapellen" und dann um den „Prüfungsausschuß für deutsche Tanzmusik" gruppieren.

Bei aller grundsätzlichen Zustimmung, die wir einer derartigen funkmusikalischen Besinnung schuldig sind und einer besonderen Offenheit, die gerade dieser Frage gebührt, müssen wir uns diesen Gruppierungen gegenüber zunächst einmal abwartend verhalten.

Knüpfen wir insbesondere an das Preisausschreiben nach der besten, zweit- und drittbesten Tanzkapelle an, so soll dieses Ausschreiben also vornehmlich dem „Suchen nach deutscher Tanzmusik" dienen. Die ersten Preisbewerbungen und Preisausscheidungen werden dabei auf allgemeinster Grundlage vorgenommen, die vom großen Kreis aller Musik- und Rundfunkfreunde gebildet wird, — ein Kreis, der dann die von ihm bevorzugten Tanzkapellen einem Bezirkswettbewerb zur engeren Auswahl und danach mittelbar dem Prüfungsgericht der Reichssendeleitung zur letzten Bestimmung übergibt.

Im ersten Wahlgang wird also das Tanzmusikproblem zweifellos eine recht buntbewegte Interesseverstärkung bekommen. Ob damit aber zugleich die Richtigkeit des Interesses gewährleistet ist, können wir aus Kenntnis der gesamten zeitgenössischen Musikpflege nicht ohne weiteres bejahen. Dieser Zweifel nährt sich schon an der gleich zu beweisenden Vermutung, daß hier vielleicht eine falsche Fragestellung vorliegt, die das Wesentliche des Kernproblems hinter sich läßt.

Es ist z. B. jetzt in der funkischen Öffentlichkeit gesagt worden — und dies sei der Anlaß, keineswegs der Gegenstand unserer Begründung —, daß der große Funkhörerkreis vor einem Jahr den besten Rundfunksprecher gefunden habe und nun auch in ähnlicher Weise die beste Tanzkapelle finden würde. Der Vergleichspunkt, der hier im Optimum der funkischen Sprachkunst und dort im Optimum des Musikalisch-Orchestralen liegt, kann aber nur scheinbar als solcher behauptet werden. Denn es sind ja zwei im Wesen ganz verschiedene Fragestellungen, wo es sich doch hier um die mikrofonische Spracheignung und einer funkischen Schlagfertigkeit in der Darstellung eines gegebenen Sachverhaltes handelt, dort aber um die beste Tanzkapelle im Dienste des neu-deutschen Tanzmusikstils.

Die Bestimmungsgrundlage ist nämlich beim letzten der neue deutsche Tanzmusikstil, dessen Kenntnis allseitig vorausgesetzt werden muß, um so den Beurteilungsmaßstab im Hörverhältnis zu den einzelnen Tanzkapellen-Darbietungen zu behaupten. Dies gehört ja mit zu den wichtigsten Gesetzen eines Experimentes — soweit man ein Preisausschreiben sinngemäß hierunter zählen kann —, daß man, wenn man beispielsweise zwei Farben miteinander vermischen will, um eine noch unbekannte Farbmischung festzustellen, zumindest über die Grundlagen des Experimentes, also über die Farbeigenschaften der „fertig vorliegenden" Farben und ihren Beziehungsmöglichkeiten orientiert sein muß. (Denn sonst verfällt man leicht einer einmal gültigen, aber schließlich doch zufallsbedingten Improvisation.)

Wir unterstellen also hiermit, daß die Merkmale eines neudeutschen Tanzmusikstiles bis heute noch nicht ganz geklärt sind. Wir möchten dies einmal mit unserm Aufsatz über „Die Entwicklungsgrundlagen der tänzerischen Unterhaltungsmusik" aus dem vorigen Heft begründen, mit dem der Kreis unserer Zeitschrift sich in der Musikwelt insofern isoliert hat, als ihm ähnliche Arbeiten nicht gefolgt sind und nicht einmal da, wo wir absichtlich Ergänzungspunkte offen gelassen hatten, um eine fruchtbringende Erörterung über diese allerwichtigsten Fragen einer volksbildenden Unterhaltungsmusik fördern zu helfen. Wir begründen dies weiter damit, daß wir noch jüngst in vereinzelten musikalischen Zwischenspielen Musikproben hören mußten, die in Unsicherheit des instrumentationstechnischen Stilproblems eine Art Dreigroschenoper-Musik aufs Klavier und auf eine songartige plassierte Altstimme übertrugen und damit eigentlich hinreichend bewiesen, daß eben das tanzmusikalische Stilproblem erst in zweiter oder dritter Hinsicht eine Frage der Tanzkapelle ist. Kurz und gut, dem Suchen nach der besten Tanzkapelle im Dienste um die Schaffung einer neudeutschen Tanzmusik muß zumindestens das Suchen bzw. die eindeutige Bestimmung dieses Stiles vorausgehen. Denn wer kann sagen, daß dieser neue Musikstil nun unbedingt mit der besten Kapelle verbunden sein muß?

Wir brauchen ja nur vergleichsweise die Frage nach dem besten Sinfonieorchester aufzurollen. Der Orchesterkenner wird dabei zuerst einwenden, daß diese überaus schwierige Frage gar nicht absolut gelöst werden kann, sondern nur im Hinblick auf einen ganz bestimmten und *vorher* festzusetzenden Musikstil. Es könnte ja sonst ein Orchester mit einer Beethovensinfonie und ein anderes Orchester mit einer Straußschen Programm-Musik antreten. Hier wird dann die Möglichkeit aktuell, daß ein Prüfungsrichter sich leicht von der Vorliebe für diese oder jene Orchesterkomposition und deren

Stil leiten lassen kann, ohne die Eigengesetzlichkeit der rein orchestralen Tatsachen für sich allein zu betrachten. Und diese Möglichkeit und ihre Auswirkung wirkt sogar sehr sinnvoll, weil wir uns niemals dem Klang als solchen hingeben sollen, sondern vielmehr dem, was der Klang vertritt. Der Klang als solcher ist sehr anpassungs- und modulationsfähig. Um so mehr muß also demgegenüber die musikalisch-kompositorische Gesamthaltung stilklar bestimmt werden, um die klanglichen und orchestralen Möglichkeiten in bestimmte Aufgaben zu bannen. Diese Aufgaben und ihre künstlerisch-musikalische Prägung sind durch die Forderung nach einer deutschen Tanzmusik sehr tatkräftig eingeleitet worden. Zwischen Einleitung und klanglich-orchestraler Verwirklichung müssen aber die kompositorischen Stilgesetze gestellt werden. Denn nur mit solchen eindeutigen Stilerkenntnissen stellen wir uns dem bisherigen Tanzmusikstil entgegen, dessen Eigentümlichkeiten wir doch im letzten Heft gerade als eine stil-lose Klangsinnlichkeit bezeichnen mußten. Wir wollen damit kein „konstruiertes Ideal des deutschen Menschen", um die künstlerische Naivität zu verdrängen. Und wir glauben auch an das Geheimnis unserer letzten Gesamtentwicklung, die vollauf gezeigt hat „Wenn einem Deutschen die echt schöpferische Tat gelingt, dann stellt sich das Deutsche damit von selbst ein." Um dieser ursprünglichen schöpferischen Tat willen möge man aber auch mit der Frage nach der besten Tanzkapelle zumindest die Frage nach der allerbesten zeitgenössischen Tanzkomposition gleichzeitig — um nicht zu sagen: vorzeitig — verbinden!

Kurt Herbst.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Augsburg: Die Augsburger NS. Kulturgemeinde arbeitet nun schon über Jahresfrist in engster Fühlung mit dem Stadttheater und hat vor allem in der Werbetätigkeit für Kreis und Gau in Gemeinsamkeit mit dem Städtischen Verkehrsamt und selbstverständlich mit der Theaterintendanz erfreuliche Erfolge zu verbuchen, die besonders offensichtlich sich in den riesigen Besucherziffern der sommerlichen Freilichtspiele ausdrücken, aber auch in der Winterspielzeit fühlbar werden. Die Spielplangestaltung des Theaters entspricht durchaus den Absichten und Bestrebungen der NS. Kulturgemeinde. Mit einer unter Operndirektor Martin Egelkraut dramatisch zügig gestalteten und sorgfältig ausgefeilten Aufführung des „Lohengrin" wurde die Spielzeit eröffnet. Hans Roolf, der neu verpflichtete Tenor, ersang sich in der Titelrolle einen wohlverdienten Erfolg. Größe und Reife in Gesang und Darstellung offenbarte die ebenfalls im Ensemble neue hochdramatische Sängerin Eva Johnn-Fehrmann als Ortrud. Einen herrlichen, klangvollen Baß besitzt Arthur Forwerk als König Heinrich. Unter den bewährten älteren Mitgliedern ragten Leopoldine Sunk (Elsa) und Lois Odo Boeck (Telramund) hervor. Das Orchester musizierte mit feinem Klangsinn und in dramatischer Lebendigkeit. Spielleitung: Bogo Miler. Als Neuheit wurde unter Leitung von Wolfgang Rößler Lortzings „Casanova" mit schönem Gelingen gegeben. Hier stellte sich der neuverpflichtete lyrische Tenor Maximilian Boecker vor und führte sich mit schöner Stimme sympathisch ein. Neu waren ferner der Tenor- und Baßbuffo: Herbert Böhm und Walther Kocks. Prächtige Leistungen erzielten Paula Klötzer und Gerda Baumann. Schließlich fanden noch Aufführungen von Verdis „Traviata" unter Leitung von Rößler statt, in denen Annie von Kruiswyk vom Staatstheater München mit großem Erfolge gastierte. Die beiden Neuheiten in der Operette „Clivia" und „Herz über Bord" haben sich nicht im gewünschten Maße durchsetzen können, obwohl das Ensemble und der hierfür neu gewonnene Dirigent, Kapellmeister Lippert, gute Voraussetzungen für einen flotten Spielverlauf erfüllten.

Max Herre.

Leipzig: Nach einer Pause von fast sechs Monaten hat das Leipziger Neue Theater seine Pforten wieder geöffnet. Der jetzt beendete erste Bauabschnitt hat dem Leipziger Opernhause ein vollständig neues Bühnenhaus, eine neue Beleuchtungsanlage und viele andere Neuerungen gebracht, die diese Bühne nunmehr mit den modernsten Hilfsmitteln der Theatertechnik ausstatten. Ein dreifach versenkbarer Orchesterraum bietet die Möglichkeit, den Orchesterklang den Erfordernissen des jeweiligen Kunstwerks anzupassen. Bei kammermusikalischen Opern kann das Orchester zur Erzielung intimerer künstlerischer Wirkungen fast bis in Bühnenhöhe gehoben werden. An der Un-

termaschinerie wird gegenwärtig noch gearbeitet, weshalb der Spielplan zunächst sich noch einige Beschränkungen wird auferlegen müssen; Opern, die große technische Ansprüche stellen, werden erst in einigen Wochen in Angriff genommen werden können. Als Eröffnungsvorstellung wurde Mozarts „Hochzeit des Figaro" in der kürzlich vorgenommenen Neugestaltung durch Dr. Schüler und der musikalischen Leitung von Paul Schmitz gegeben. Ein verändertes Bild bot der für die Kammeroper erhöhte Orchesterraum, wobei sich die nach dem Vorbild der Münchener Mozartaufführungen vorgenommene Sitzordnung des kleinen Orchesters (Streicher ringförmig um den in der Mitte sitzenden Dirigenten, Bläser an der Rückwand zum Zuschauerraum) gut bewährte. Als erste Neustudierung erschien Verdis „Traviata", der Wolfram Humperdinck und Oswald Ohrke den szenischen Rahmen der Entstehungszeit, des zweiten französischen Kaiserreichs, gegeben hatten. Die Titelpartie sang die neuverpflichtete Hedda Helsing mit sauberer Koloratur, aber sehr zarter, für das Haus nicht voll ausreichender Stimme. Stimmlich prächtig zeigte sich der neue Bariton Horst Falke als Vater Germont. Wilhelm Jung.

Konzert

Berlin: Aus der großen Anzahl der Berliner November-Konzerte spricht ebenso die Vielseitigkeit unseres Musiklebens wie das konservative Beharrungsvermögen, das wiederum bis zur Einseitigkeit z. B. die Programmgestaltung der meisten Orchester- und Solistenabende bestimmt. Der Mut zum Experiment wäre vielen Künstlern zu wünschen, damit auch hier das teilweise erstarrte Schema einer lebendigeren Entwicklung Platz macht. Mehrere große Choraufführungen fanden einen besonders starken Zuspruch. An erster Stelle Hansheinrich Dransmanns Werk „Einer baut einen Dom", das in Berlin erstaufgeführt wurde. Das Werk, das seine Uraufführung auf der diesjährigen Reichstagung der NS. Kulturgemeinde in Düsseldorf erlebte, hat viel widersprechende Urteile erfahren. Überwiegend wurde jedoch seine starke, eigenwillige musikalische Kraft anerkannt, die zum guten Teil auch auf dem zeitnahen, verinnerlichten Text von Carl Maria Holzapfel beruht. Diese unmittelbare künstlerische Überzeugungskraft zeigte sich auch jetzt wieder. Dransmann sucht hier den Weg zu einer neuen Gemeinschaftskunst. Stilmerkmale des Oratoriums und der Kantate, stets persönlich geformt und mit den Mitteln einer kühnen Orchesterbehandlung, wirkungsvoller Chorsätze und des Sprechchores verbunden, fügen sich zu einem musikalischen Hymnus, deren inhaltlicher Kern in den Worten

Einer baut einen Dom
Aus dem Blutstrom
Lebendiger Herzen

beschlossen liegt. Mag die rein melodische Kraft überall noch nicht gleichmäßig zwingend sein, so strahlt das Werk doch eine unmittelbare, packende Erlebniskraft aus. Mittler der Aufführung war Prof. Hermann Abendroth an der Spitze des verstärkten Philharmonischen Orchesters und einer Anzahl Berliner Chöre, die Georg Oskar Schumann auf die große Aufgabe vorbereitet hatte. Margarete Arndt-Ober, Rudolf Watzke und Joseph Witt waren ausgezeichnete Solisten. Der Abend, der zu Beginn die Brahmsschen Orchestervariationen über ein Thema von Haydn brachte, bedeutet eine der bisher erfolgreichsten Veranstaltungen der neuen Berliner Konzertgemeinde.

Am Bußtag wiederholte Prof. Georg Schumann seine alljährliche Aufführung von Bachs H-Moll-Messe. Der Chor der Singakademie ist zu solchen Aufgaben, die ungewöhnliche Disziplin und Schulung verlangen, in langjähriger Arbeit herangebildet worden, so daß der Eindruck dieses monumentalen Werkes, das Schumann stets aufs neue mit echtem Nacherleben Gestalt werden läßt, nachhaltig war. Im Bachstil bewährte Solisten wie Henny Wolff, Kammersängerin Emmy Leisner, Prof. G. A. Walter und, in einigem Abstand, Josef Hauschild trugen zu ihrem Teil an dem Erfolg des Abends bei.

An den Chorwerken des Totensonntags war die Singakademie mit einer Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms beteiligt. Auch hier, in dem akustisch günstigen Konzertraum, kam der Chorklang in künstlerischer Geschlossenheit zur Geltung, zumal Georg Schumann keinerlei falsche „Dramatik" suchte, sondern alle Ausdrucksschattierungen im Rahmen einer vorbildlichen klanglichen Ausgewogenheit gab. Adelheid Armhold in der Sopranpartie und der Domorganist Prof. Fritz Heitmann an der Orgel fügten sich als Solisten stilvoll ein.

Bruno Kittel darf das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, mit der Aufführung des Chorwerks „An die großen Toten" von Wilhelm Berger die Aufmerksamkeit auf einen zu Unrecht so vernachlässigten Tondichter gelenkt zu haben. Das bereits 1903 entstandene Werk ist von einem herben Ethos und gesundem musika-

lischen Können getragen. Es erfuhr jetzt seine erste konzertmäßige Aufführung in Berlin, nachdem sich bisher nur der Rundfunk einmal seiner angenommen hatte. Hauptwerk des Abends war Mozarts Requiem, das Bruno Kittel mit seinem vorzüglich aufeinander abgestimmten Chor, dem Philharmonischen Orchester und einem erlesenen Solistenquartett (Helene Fahrni, Anni Bernards, Walter Ludwig und Wilhelm Strienz) in einer von innerem Leben erfüllten Wiedergabe aufführte.

Ein vom Berufsstand der deutschen Komponisten und der Fachgruppe des Orgel-, Harmoniums- und Glockenbauhandwerks veranstaltetes Konzert in der Marienkirche erhielt dadurch eine besondere Bedeutung, daß der Registerflügel (Förster-Elektrochord) zum ersten Male der Öffentlichkeit vorgeführt wurde. Einige unserer jungen Kirchenmusiker hatten neue Werke für dieses Instrument komponiert, das zum Teil überraschende Klangwirkunngen enthält, das aber die verschiedenen Elemente der Orgel, des Cembalos, des Harmoniums und des Flügels noch nicht in eine ausgeglichene Tongebung umgesetzt hat. Die gebotenen Werke zeigten wenig Beachtliches. Eine Chaconne für Registerflügel von Hans Maria Dombrowski, Variationen von Walter Drwenski, Motetten und Männerchöre von Herbert Münzel, eine Abendkantate von Hans Friedrich Michelsen, geistliche Gesänge für Sopran und Orgel von Alfred v. Weigerth und eine Introduktion und Passacaglia von Kurt Rasch sind mehr oder weniger technisch gut durchgearbeitete, aber nur wenig durch ursprüngliche musikalische Erfindungskraft fesselnde Werke. Hans Georg Görner, der sich durch seine Kirchenmusikveranstaltungen einen Namen gemacht hat, hatte die Leitung des Abends.

Vom Berufsstand der deutschen Komponisten wurde anschließend an den 2. deutschen Komponistentag im Marmorsaal des Zoo ein Festkonzert veranstaltet, das unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels und vornehmlich im Zeichen „Neuer deutscher Unterhaltungsmusik" stand. So verdienstvoll das Beginnen des Berufsstandes ist, gute Unterhaltungsmusik an das Volk heranzutragen, so konnten doch die hier aufgeführten, teilweise sogar uraufgeführten Werke künstlerisch nicht sonderlich überzeugen. Auch hier wandeln die Komponisten zumeist in dem Rahmen bewährter Tradition, wie etwa das geschickt gemachte Salonstück „Sommertag am Lido" von F. W. Rust beweist. Auch der „Kleinen Liebesgeschichte" von Walter Berten, einer Aneinanderreihung bekannter Volksweisen, wird man sonderliche Originalität kaum zubilligen können.

Den meisten Erfolg hatte Mark Lothar mit seiner effektvoll wirbelnden, aus langer Theater- und Orchesterpraxis entstandenen „Suite aus einem Kindermärchenspiel". — Der erste Programmteil brachte nach der schmissigen Ouvertüre von Werner Eghs „Zaubergeige" Orchesterlieder von Max Donisch, Beispiel eines konservativen Eklektizismus, ein klar geformtes Konzert für Streichorchester von Karl Gerstberger und „Sieben deutsche Tänze und Fuge" von Siegfried Walther Müller. Präsident und Vizepräsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe und Prof. Dr. Paul Graener, setzten sich selbst als Dirigenten an der Spitze des Großen Orchesters des Reichssenders Berlin für die Werke ein.

Die Konzerte der Musikabteilung der Preußischen Akademie der Künste sind als Ergänzung des Berliner Musiklebens durch die Aufführung selten gehörter Werke besonders wichtig. Mit der Aufführung der 5. Sinfonie von Felix Woyrsch bereitete man dem jetzt 75jährigen Meister, dessen Schaffen bedauerlicherweise wenig Breitenwirkung entfaltet hat, eine verdienstvolle Ehrung. Das unproblematische, letztlich aus romantischer Wurzel stammende Werk fesselte durch seine gesunde musikalische Haltung und die sparsam, aber wirkungsvoll eingesetzten Orchestermittel. — Die Ouvertüre zur Oper „Der falsche Waldemar" von Paul Höffer erscheint dagegen trotz der sicheren Beherrschung des musikalischen Apparates zu wenig von melodischer Kraft getragen, als daß sie im Sinne der Oper wirksam sein könnte. — Von eigenartigem Reiz und zweifellos Zeichen einer starken Gestaltungskraft sind die Goethe-Gesänge für Bariton, Pauke, Horn und Harfe von Hermann Simons, die in Günther Baum einen geistig überlegenen Interpreten fanden. — Für die ungewöhnliche Begabung Wolfgang Fortners spricht auch sein Konzert für Streichorchester, das zwar etwas lang ausgesponnen ist, aber immer wieder durch die Fülle der geschickt verarbeiteten Einfälle fesselt. Konventionell mutet dagegen die „Lustige Ouvertüre" von Gerhard Strecke an. Die Komponisten selbst waren die Interpreten ihrer Werke.

Das letzte der — noch immer so beschämend wenigen — Berliner Pfitzner-Konzerte brachte

die Erstaufführung seines neuen G-Dur-Cellokonzertes, Werk 42. Der Meister selbst stand am Pult, Gaspar Cassado, dem das Werk gewidmet ist und der es auch uraufführte, spielte es in der Philharmonie. Das einsätzige, in sich aber nach klassischer Tradition gegliederte Konzert, ist von bezwingender künstlerischer Folgerichtigkeit in der melodischen Prägung, dem formalen Aufbau und dem bis in kleinste Einzelheiten hinein meisterhaft durchgestalteten Satz. Nicht unbedingt leicht eingänglich wie alle Pfitznersche Musik, wirkt dieses Werk desto mehr, je eingehender man sich mit ihm beschäftigt. Besonders fällt die ganz aus dem Geist des Instrumentes gestaltete Melodieführung auf, die dem Solisten Gelegenheit zu blühender Tonentfaltung gibt. Die Aufführung mit dem Philharmonischen Orchester trug in allem den Stempel des Schöpfers dieser Musik, der vorher Schumanns „Rheinische Sinfonie", die dritte in Es-Dur und zwei Stücke aus seiner Oper „Das Herz" in meisterlich-architektonischem Aufbau dirigierte. Der Beifall kam einem Bekenntnis gleich. Zu den schönsten Kammermusikabenden gehören die seltenen Veranstaltungen der Kammermusikvereinigung der Staatsoper. Das Kniestädt-Quartett, unterstützt von den Bläsern Luther, Kohl, Fugmann, Berger und dem ausgezeichneten Pianisten H. M. Theobold bringt alljährlich am Bußtage seltener aufgeführte Bläserwerke zu Gehör, diesmal das F-Moll-Quintett, Werk 34, von Brahms, Regers D-Dur-Serenade für Flöte, Violine und Viola, Werk 77a, und das Beethoven-Septett.

Als außerordentliches künstlerisches Ereignis wurden die beiden Klavierabende des französischen Meisterpianisten Alfred Cortot empfunden. Ein bis zu überschäumender Begeisterung beifallfreudiges Publikum gab seinem Spiel den äußerlich imponierenden Hintergrund. Aber auch in der musikalischen Substanz ist Cortots Kunst in ihrer Art einmalig. Sie erscheint uns in der Auffassung typisch für seine Rasse: technische Unfehlbarkeit ist mit einer an die Grenzen des Möglichen getriebenen, verfeinerten Klangkultur und einem unnachahmlichen Anschlag verbunden. Die Willkürlichkeiten in der Temponahme und den Verschiebungen des musikalischen Schwergewichts fallen dagegen weniger ins Gewicht, da eine derart in sich geschlossene Kunstleistung stets überzeugen muß. Schumann, Chopin und Debussy waren diesmal die von Cortot bevorzugten Meister.

Unter den jungen Pianisten ist Jörg Retzmann beachtenswert, ein noch unausgeglichenes Talent, aber nach seinem Beethoven-Spiel zweifellos eine starke pianistische Begabung. — Winfried Wolfs Klavierabend zeigte erneut, wie sicher sich der zu den hoffnungsvollsten Spielern der jungen Generation zählende Künstler weiterentwickelt. Selbst ein so gegensatzreiches Programm mit Brahms, Liszt und Chopin bewältigte er mit musikantischer Kraft und geistiger Durchdringung.

Der Bariton Hans Eggert, der sich mit einem Programm aus Brahms-, Schubert- und Hugo-Wolf-Liedern vorstellte, verfügt über eine Stimme von ungewöhnlicher Ergiebigkeit. Die Fülle und Weichheit des Organs wird durch einen erstaunlichen Umfang ergänzt, so daß fast jedes Lied, vor allem die mit lyrisch betonter Gefühlshaltung, eine allein schon durch die Schönheit des Stimmmaterials überzeugende Wiedergabe erfährt. — Demgegenüber wirkt Niels Kollmann weniger durch die stimmlichen Qualitäten seines Baritons als vielmehr durch die künstlerisch-geschmackvolle Singweise, mit der er altitalienischen Belcanto-Arien und Robert-Franz-Liedern gerecht wird.

Hermann Killer.

Die Frage nach der schönsten Sopranstimme, die wir heute besitzen, ist beantwortet, wenn man Tiana Lemnitz gehört hat. In einem zum Besten der Richard-Wagner-Stipendien-Stiftung veranstalteten Konzert erfüllte sie sich in vollendeter Ausdrucksform. Dieser kostbarste Sopran ist ein vollkommenes Instrument der Schönheit und der sprechenden Seele, mag er als Elsa oder Elisabeth klagen und jubilieren oder in den Wesendonck-Liedern letzte Tiefen der Empfindung aufreißen. Max Lorenz verschwendete den metallischen Höhenklang seines strahlenden Tenors an Bruchstücke aus Rienzi, Tannhäuser und Die Meistersinger von Nürnberg. In dem Duett aus dem zweiten Akt „Tannhäuser" vereinigten sich dann beide Stimmen zu einer dramatisch durchbluteten Wiedergabe, bei der das Konzertpodium fast zur Szene wurde und alle Bedenken gegen die Verpflanzung Wagners in den Konzertsaal weggefegt waren. Michael Raucheisen war ein Begleiter von höchsten Graden.

Das Berliner Instrumental-Kollegium unter Leitung von Prof. Stein widmete das erste Konzert den Werken von Johann Christian Bach, des jüngsten Sohnes Johann Sebastians, dessen 200. Geburtstag am 5. September ohne die üblichen Gedenkfeiern und Reden vorübergegangen ist. Eta Harich-Schneider meisterte das Cembalo in dem Konzert B-Dur mit virtuosem Können. Die concertante Sinfonie Es-Dur für zwei Soloviolinen und Orchester wurde frisch-fröhlich heruntermusiziert. Hier gab es klangliche Unebenheiten in der Ausführung, die auch im C-Dur-

Quintett für Flöte, Oboe, Violine und Violincello nicht eben unproblematisch war. Ein Rezitativ und Rondo für Sopran, obligate Oboe, Cembalo und Orchester „Io te lascio" ist im typisch italienischen Opernstil gehalten, reich an lyrischem Aufschwung. Die Sopranistin Agnes von Spetzler wurde der Arie nur bedingt gerecht. Schließlich dirigierte Fritz Stein als Abschluß der Gedenkstunde die B-Dur-Sinfonie mit tatkräftigem Bemühen. Daß Fritz Stein in zwei Fällen sich der Bearbeitungen des jüdischen Ludwig Landshoff bediente, war eine peinliche Entgleisung, die zu vermeiden war, den Stein hat eine solche Fertigkeit und Gewandtheit in der Herrichtung alter Werke für die moderne Musikpraxis, daß er auch diese beiden kleinen Stücke bequem hätte bearbeiten können.

Friedrich W. Herzog.

Die Schweizerin Alice Heidmann sang, begleitet von Franz Rupp, Lieder von Schumann, Schubert, Wolff und Brahms. Die Empfindungswärme ihres Vortrages bestach durch einen persönlichen Klangtimbre, der nur noch einer gewissen Festigung bedarf. Schuberts „Gesang des Harfners" war eine abgerundete stilvolle Leistung.

Das Prisca-Quartett spielte das Streichquartett Es-Dur (K. V. 428), das Klavierquartett G-Moll (K. V. 478) und das Streichquartett F-Dur (K. V. 590) von Mozart. In feingeschliffener Aufführung wurde höchste Kunst in Vollendung des Kammerstils geboten. Es war jener Mozart, dem der Beethoven der letzten Quartette gegenübersteht. Ohne den Wert der beiden andern Werke zu schmälern, bedeutete doch das Klavierquartett G-Moll unter Mitwirkung von Max Pauer den Höhepunkt des Abends. Der Toncharakter des Tasteninstruments bedingt im Verein mit Streichinstrumenten immer eine gewisse maßvolle Zurückhaltung. Diesem Umstand wurde Max Pauer vollkommen gerecht, dessen charaktervolle Persönlichkeitsreife dem Werke im vornehm abgestimmten Zusammenspiel echt Mozartschen Geist verlieh.
Bei dem Violin-Abend von Leny Reitz hörten wir die beiden ersten Nummern: Stücke unbekannter niederländischer Tonsetzer aus dem 18. Jahrhundert und das Violinkonzert A-Moll Nr. 22 von Viotti. Es zeugt von vortrefflichem Einfühlungsvermögen in die Welt der niederländischen Meister, deren Werke die Geigerin mit warmem Ton, doch nicht ganz ohne Befangenheit wiedergab. Viel freier gestaltete sich ihr Spiel beim Violinkonzert des Italieners, das unter ihrer gewinnenden Bogenführung klangrein und temperamentvoll zum Ausdruck kam. Am Flügel begleitete Johannes Schneider-Marfels.

Das Künstlerpaar Willy Heuser (Violine) und Meta Heuser (Klavier) brachte Werke von Vivaldi-Respighi, J. S. Bach, Brahms und Beethoven zu Gehör. Am meisten interessierte die Sonate in A-Dur op. 47 von Beethoven. Was Willy Heuser in den getragenen Teilen an beseelter Empfindung zuweilen vermissen ließ, verschwendete er mit ungestümer Kraft an die schwungvollen Prestostellen. Meta Heuser am Flügel spielte voll Leidenschaft, bewahrte aber nicht immer die erforderliche Zurückhaltung.
Im Mittelpunkt des Sonaten-Abends Paul Grümmer (Cello), Alexander Tscherepnin (Klavier), der mit einer Sonate von Max Reger (op. 116) eingeleitet, und mit zwei Sonaten von Tscherepnin seinen Abschluß fand, stand die Uraufführung der Sonate op. 101 von Paul Graener. Die beiden ersten Sätzen glänzen durch reiche Melodik. Im langsamen Satz entfaltet sich eine Kantilene von seltener Schönheit. Zum Schluß entwickelte Graener eine lebendige, fröhliche Thematik, abgelöst von heroischen Motiven. Gegenüber diesem Werk fiel die zuweilen im Salonstil mit hämmernden Rhythmen geschriebene Musik Tscherepnins ziemlich matt ab.
Der junge Wiener Geiger Karl von Baltz spielte erstmalig in Berlins Öffentlichkeit. Wir hörten Corelli, Bach, Tartini, Beethoven und Boccherini. Karl von Baltz verfügt über eine unerhörte Technik. Sein Bogenansatz ist von einer verblüffenden Präzision. Weit ausholend und mit breitem Strich zeichnete er die Fuge G-Moll von J. S. Bach. Beethovens Es-Dur-Sonate kam mit klarer Überzeugung und tiefem Empfinden zum Ausdruck. Mit dem Violinkonzert D-Dur von Boccherini bewies Karl von Baltz vollendete Meisterschaft. Am Flügel: Wilhelm Werth.
Die technisch einwandfreie Wiedergabe einer Haydn- und Beethovensonate durch Karl Heinz Ahrens ließ erkennen, daß sich die innere Einstellung des jungen Künstlers zu unseren großen Meistern durch Wärme und Reife noch etwas vertiefen könnte. Den zweiten Teil des Programms mit Werken von Tscherepnin, Debussy, Ravel und Chopin beherrschte Ahrens mit überlegener Kunstfertigkeit.
Am Violin-Abend Leo Petronis mit Michael Raucheisen am Flügel erstand die Sonate

op. 100 A-Dur von Brahms in seltener Klarheit und Weichheit. Noch anmutiger wurde das Konzert G-Dur von Mozart gestaltet. Abschließend brachte Leo Petroni kleine Stücke von Haydn, Veracini, Paganini, Petroni, Boccherini u. a. mit virtuoser Eleganz.

Die jungen Kräfte der Liedklasse Professor Georg Vollerthun (Hochschule für Musik) brachten Lieder von Richard Wetz, Yrjö Kilpinen, Paul Graener und Georg Vollerthun zu Gehör. Von den talentierten Schülern berechtigt der Bariton Gerhard Miske zu schönen Hoffungen. Den nachhaltigsten Eindruck hinterließen die Lieder von Richard Wetz (1935†). Fremde Eigenart klang aus den Gesängen des Finnen Yrjö Kilpinen.

Viel zu wenig bekannt ist die Arbeitsgemeinschaft junger Künstler, ein kleiner Kreis von jungen, aufstrebenden Talenten mit dem Ziel, ihre Fähigkeiten in vierzehntäglichen Konzerten der Öffentlichkeit zu zeigen. Wir hörten neben Werken von Bach, Brahms und Beethoven auch Lieder zeitgenössischer Komponisten (Kurt Merling, Heinz Höhne). Die Mitwirkenden Els Wichmann (Sopran), Sigrid Succo (Cello), Helmut Hidegheti (Klavier) und Felix Schröder (Begleitung) boten beachtliche Leistungen. Wir entsprechen gern dem Wunsch ihres Beauftragten, Herrn Dr. H. Lohmüller, und weisen auf die beiden nächsten Konzerte am 13. 12. und 10. 1. nachdrücklich hin.

Das reichhaltige Programm mit Chor- und Liebesliedern aus dem 16./17. Jahrhundert, vier Chorgesängen von Brahms und sechs Chorliedern von Kurt Thomas nach Worten von Wilhelm Busch der Kurt-Thomas-Kantorei stellte nicht geringe Anforderungen an die Ausführenden. Sie folgten der Zeichengebung ihres Leiters mit bewundernswerter Disziplin und Genauigkeit. Die Männerstimmen fielen durch ihre Weichheit angenehm auf, so daß das Ganze sich zu einem edlen Klangkörper vereinte. Eine Sonate von Joh. Chr. Bach und drei Klavierphantasien von Telemann, von Eta Harich-Schneider auf dem Maendler-Schramm-Cembalo meisterhaft gespielt, bereicherten das Programm.

Unter Leitung seines Dirigenten Bernhard Henking sang der mit Knabenstimmen besetzte Magdeburger Domchor Werke von Sweelinck, Schütz, Bach und brachte als Uraufführung zwei Motetten von Hans Chemin-Petit nach Worten von Matthias Claudius zum Vortrag. Stilgerecht fügten sich die beiden Motetten des jungen Komponisten von hohem Schwung und sauberer, melodischer Form ein. Zwischendurch hörten wir Orgelkompositionen von Pachelbel, Buxtehude und Bach, von dem Magdeburger Organisten Martin Günther Förstemann mit farbenprächtigen Registern wiedergegeben.

Des Pianisten Alfred Hoehns überragendes Können kam am eindringlichsten zur Geltung bei der Sonate für das Hammerklavier, B-Dur op. 106, von Beethoven mit dem grandiosen Finale im figurierten Stil. Das Programm enthielt noch Werke von Bach (Chromatische Fantasie und Fuge), Max Reger (1.) Adagio und Vivace aus op. 82, (2.) „In der Nacht", und Schumann (Carneval op. 9).

Yvonne Lefébure zeigte in der Wiedergabe der Partita Nr. 1 B-Dur und Toccata D-Dur von Bach westliche Auffassung. Ein so flottes Fugentempo sind wir bei Bach sonst nicht gewohnt. Die 33 Veränderungen Beethovens über einen Walzer von Diabelli spielte sie mit viel Anmut. Die beiden letzten Programm-Nummern mit Ravels „Wasserspielen" und „Grab von Couperin" ließen ihre vollendete Technik als das Primäre ihrer Kunst erkennen. Hans Bajer.

Düsseldorf: Händels „Festoratorium", das Fritz Stein in jüngster Zeit bearbeitet und herausgegeben hat, gab GMD. Hugo Balzer Gelegenheit, in dem ersten Chorkonzert dieses Winters die Hörer mit dem unbekannten Gelegenheitswerk bekanntzumachen und einen musikgeschichtlich interessanten Beitrag zum Händel-Gedenkjahr zu geben. Das Werk lebt als vermutlich ziemlich rasch zusammengestellte Festmusik zur Feier des Sieges von Culloden (1745) in der Hauptsache von der Übernahme einiger Perlen aus anderen Werken. In ziemlich unorganischer Folge begegnen dem Hörer Teile des Concerto grosso in G-Moll, Arien und Chöre aus „Israel in Aegypten" und aus dem ersten Krönungsanthem, zusammengehalten einzig von dem Gestaltungswillen des Genies, das diese Elemente zu der Steigerung eines großen heroischen Gefühls zwingt. Die Höhepunkte liegen in den großen Chören. Sorgfältig vorbereitet und präzis klingend kamen sie unter Balzers mitreißender Leitung heraus. Den Soli liehen Karl Erb, Rudolf Watzke und Erika Rokyta ihre Stimmen.

Am Buß- und Bettag musizierte Balzer eine ausgewogene Vortragsfolge, deren erstes Werk gleich zu einem seltenen Höhepunkt dirigentischer und orchestraler Verschmelzung wurde: „Tod und Verklärung" von Richard Strauß. Die Feinnervigkeit der Abtönung und sinnliche Intensität, die Balzer gerade Straußschen Werken zu geben vermag, erreichte hier eine Höhe, wo die koloristische Orchestervirtuosität des Dirigenten zum künstlerischen Ereignis wurde. Aus dieser ganz süddeutsch diesseitigen Verklärungsfreude des Straußwerkes fand Balzer auch die Brücke zu Beethovens

Zweiter, die er — so merkwürdig das anmuten wird — mit einer solchen Süßigkeit in der klassischen Anmut des „Noch-Empfindsamen" darbot (eine Landschaft, über die noch erst vereinzelt die Blitze eines kommenden Gewitters beethovenscher Gewalt huschen), daß auch diese Gabe durch die Schönheit der Erscheinung erfreute. — Zwischen beiden Werken stand das in diesem Jahre in Duisburg uraufgeführte Violinkonzert des Düsseldorfer Senatspräsidenten Fritz Brandt, das von Prof. Max Strub energievoll und geigerisch beseelt vorgetragen, von Balzer feinfühlig begleitet einen gediegenen Eindruck etwas privater Spätromantik machte.

In einem Kammerkonzert, das in dem intimen „Kleinen Hause" stattfand, boten Kammermusiker des Orchesters das heute fast verschollene Nonett von Spohr, das in seiner klassizistischen Haltung nur mehr liebenswürdig wirkt. Mit Karl Hermann Pillney musizierte das Kammerorchester zwei Cembalokonzerte von Haydn und Dittersdorf, deren dynamische Strebungen in der allzu sehr objektivierten Wiedergabe unterdrückt wurden. Eine erfreuliche Bekanntschaft war Haydns B-Dur Partita (Sandberger-Fund), ein ideenvolles und gehaltreiches Stück, das mit lebendiger Akzentuierung von Balzer zur Erstaufführung gebracht wurde. Kurt Heifer.

Halle a. S.: Die Entwicklung des Musiklebens und Konzertwesens der Stadt Halle ist in einem stetigen künstlerischen Aufstieg begriffen, der wie schon aus der rein zahlenmäßigen Entwicklung klar hervorgeht, nicht zuletzt der planvollen kulturellen Aufbauarbeit der NS. Kulturgemeinde im Gau Halle-Merseburg zu danken ist. Durch Leistung und großzügige Werbung in Verbindung mit der Gaudienststelle hat es der Ortsverband Halle verstanden, seine Mitgliederzahlen gegenüber dem Vorjahre zu verdoppeln, so daß für den Einsatz im Theater- und Konzertring 7000 Mitglieder zur Verfügung stehen. Somit ist die NS. Kulturgemeinde ein bestimmender Faktor im Hallischen Kulturleben geworden und hat dazu beigetragen, daß die Städtischen Sinfoniekonzerte, die ausschließlich von unserem Städtischen Orchester unter der Leitung von Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoff bestritten werden, vor ausverkauftem Hause stattfinden konnten und ihnen somit endlich die verdiente äußere Anerkennung zuteil wurde. Hatte schon das 1. Konzert, das unter dem Zeichen Brahms (Tragische Ouvertüre), Schumann (Klavierkonzert a-moll) und Schubert (7. Sinfonie) stand, besonders durch das tiefinnerliche und überragende Spiel des Solisten des Abends Wilhelm Kempff eine eigene Note erhalten, so



vertiefte das 2. Konzert noch den Eindruck des ersten. Programmgestaltung — Beethovens Coriolan-Ouvertüre und Violinkonzert, sowie Brahms 1. Sinfonie — und Ausführung waren in gleicher Weise geeignet, den Abend zu einem ungewöhnlichen künstlerischen Ereignis werden zu lassen. Mittelpunkt des Abends war Georg Kulenkampff, dessen geistig und künstlerisch nunmehr vollausgereiftes Spiel auch das Orchester zu einer Bestleistung inspirierte. Die „Philharmonie" brachte in ihrem 1. Konzert das ausgezeichnete Berliner Kammerorchester Edwin Fischers, das in diesem Konzertwinter an 2 Abenden sämtliche sechs Brandenburgische Konzerte von Joh. Seb. Bach spielen wird. Neben den Brandenburgischen Konzerten 3, 4 und 6, deren volle Auswirkung leider der für Kammermusik zu große Stadtschützenhaussaal etwas beeinträchtigte, war Bachs C-Dur Konzert für 3 Klaviere und Streichorchester — mit Edwin Fischer, Conrad Hansen und Ferry Gebhard an den Klavieren — das Erlebnis des Abends.

Die öffentlichen Veranstaltungen Hallischer Musiker waren teilweise im Rahmen guter Hausmusik gehalten, führten jedoch oft weit darüber hinaus. Zu erwähnen sind hier: Die Bach-Feier des Irma Thümmel-Trios, das unter Mitwirkung von Willy Heimann (Flöte) u. a. das Trio aus dem „Musikalischen Opfer" eindringlich gestaltete. Das Bohnhardt-Quartett vermochte in Schuberts Streichquartett d-moll „Der Tod und das Mädchen" sein gepflegtes Ensemblespiel unter Beweis zu stellen. „Deutsche Musik des achtzehnten Jahrhunderts" brachte der Solocellist des Städtischen Orchesters Christian Klug mit Mitgliedern des Städtischen Orchesters zur Eröffnungsfeier der neuen Räume des Musikwissenschaftlichen Seminars der Martin-Luther-Universität. Aus der reizvollen Vortragsfolge ragte das Konzert D-Dur für Viola da gamba von Carl Stamitz in der Bearbeitung von Chr. Klug als musikalische Kostbarkeit hervor. Eine Chopin-Feier, in der Raoul von Koczalski Werke seines großen Landsmanns kongenial interpretierte, weckte die Sehnsucht, nach langer Zeit in Halle wieder Abende deutscher Pianisten zu hören.

Kurt Simon.

Kritik

Bücher

Gotthold Frotscher: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. 2 Bde. 1350 S., 1935. Max Hesses Verlag, Berlin.

In diesen Tagen werden die letzten Lieferungen von Gotthold Frotschers „Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition" in die Hände der Subskribenten gelangen. Damit findet ein Werk seinen Abschluß, angesichts dessen man im Zweifel ist, wem stärkere Bewunderung zuzuerkennen sei: dem hingebenden Fleiß und schöpferischen Idealismus des Autors oder der mutigen Einsatzbereitschaft des Verlages. Jedenfalls ist es für den Referenten höchst angenehm, die günstigen Voraussagungen nach der Bekanntschaft mit den ersten Seiten („Die Musik XXVI/5) durch das Ganze voll bestätigt zu finden. Dieses Buch schließt eine der peinlichsten Lücken in der deutschen Musikliteratur, und es darf als ein besonders günstiges Vorzeichen gelten, daß es seine Vollendung im Bach-Händel-Jahr erlebt. Ist es doch ein einziges Bekenntnis zur grandiosen Einmaligkeit Bachs, an die — wenn auch in bestimmtem Abstand — Händels wegweisende Originalität auf dem Gebiet der Orgelkomposition allein heranreicht in einer Zeit der rapiden Verdrängung organistischer Eigenart und Durchdringung der Orgelmusik durch die aktuelleren Formen der Instrumentalmusik, der Oper und des Klavierspiels.

Ist es notwendig, eigens festzustellen, daß der Verlag Hesse dem Buch die sorgfältigste äußere Ausstattung angedeihen ließ? Wieder lädt eine wertvolle Bilderreihe zu besinnlicher Betrachtung ein: Frescobaldi und Scheidt, ein wundervolles Pastell Vincent Lübecks, J. K. Kerll und das schöne reichbarocke Titelblatt von Pachelbels „Hexachordon Apollinis". Die deutsche Musikwelt darf ein Standwerk begrüßen! Erich Schenk.

Musikalien

J. S. Bach: Vier Duette für Klavier. Für Violine und Violoncello bearbeitet von Paul Grümmer. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

„J. S. Bachs vier Duette für Klavier aus dem dritten Teil der Klavierübung werden hier in einer Bearbeitung für Violine und Violoncello vorgelegt, die sich aus der Originalstruktur der Stücke zwanglos ergab. Zweck der Bearbeitung ist, auch den Spielern von Streichinstrumenten diese vier Stücke nahezubringen, die bei aller Einfachheit wahre Meisterstücke polyphoner Gestaltung sind." Soweit das Vorwort, das in der Annahme, die Bearbeitung ergäbe sich zwanglos aus der Originalstruktur der Vorlage, nun auch für die Bearbeitung die Eigenschaften des Originals fordert. Hier aber wird übersehen, daß die auseinanderliegenden polyphon-thematischen Linien durch die Obertöne des Tasteninstrumentes gebunden werden, während diese ungeschriebene Bindung bei der Ausführung durch zwei Tasteninstrumente wegfällt, so daß die Grümmersche Übertragung den Wert der Originalvorlage nicht ganz erreichen wird. Kurt Herbst.

Paul Höffer: Abendmusik für Streichinstrumente in verschiedenen Besetzungen. 10. Heft der „Hausmusik der Zeit".

Bruno Stürmer: Andante mit Variationen für Violine, Violoncello und Klavier. 11. Heft der „Hausmusik der Zeit". Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Im Vorwort zum Bruno Stürmerschen „Andante" werden wir daran erinnert, daß „es zunächst Paul Graener, Fritz Stein, Alfred Heuß und Franz Rühlmann waren", die im Auftrag des Verlags sich „auf die Suche nach Neuland" für die Hausmusik der Zeit begaben, daß aber „dann noch weitere 25 Fachleute zu Rate gezogen wurden", um „den Sinn echter Hausmusik" ergründen und bestimmen zu helfen.

Wir greifen darauf zurück, weil die beiden vorliegenden Kompositionen von Bruno Stürmer bis Paul Höffer tatsächlich Raum für 25 verschiedene Urteile abgeben. Während dabei „Stürmer" hier ganz und gar auf seinen Namensstil verzichtet und sich mit feiner Gekonntheit am — von Brahms gefestigten — historischen Geländer festhält, eilt Paul Höffer mit großen Schritten davon, wobei man aber nicht weiß, ob in die Zukunft oder in die klanglich-asketische Vergangenheit. Er bedient sich einer Art Fauxbourdonstil von leeren Quint- und Quartklängen und modernisiert dann diesen Stil früherer Jahrhunderte mit einer kanonischen Imitationstechnik, deren Zufallszusammenklang das Ohr des Musiklaien wohl fördern soll. Dies wäre nun durchaus nichts Böses, wenn sich die drei Stimmen bzw. Instrumente von vornherein um einen gegebenen harmonischen Organismus gruppieren könnten und nicht in Wirklichkeit die Absicht einer unbestimmten Klangbildung allzu sehr überwiegen und „verstimmen" würde. Natürlich lassen sich auch gute Stellen fin-

den, die einen künstlerischen Ausgangspunkt des eigentlichen Höfferschen Kompositionsstils leise erkennen lassen, was aber dann um so problematischer diese Hausmusik als Gebrauchsmusik beschweren muß. Abgesehen nun von diesem Punkt fällt aber sonst bei beiden Werken die gehaltliche Einstellung auf einen häuslichen Gebrauch zu sehr auf. Und das ist u. E. ein bedenklicher Fehler: denn wir wollen doch immer gleichwertig komponieren, und erst der Schwierigkeitsgrad des auszuführenden fertigen Ergebnisses soll dann über die „soziologische Verwendbarkeit" im Konzert- oder im Hausmusikprogramm entscheiden. Ist aber der Entstehungsvorgang ein umgekehrter, dann kann man leicht dem Vorwurf einer „soziologisierenden Musik" verfallen.

Kurt Herbst.

Allerlei Volkstänze auf dem Klavier zu spielen. In neuen Sätzen herausgegeben von Dore Brandt unter Mitarbeit von Corona v. Knebel und Ursula Roese. Tonika Do-Verlag, Berlin W 57.

Tanz ist unmittelbare Gestaltung des Lebensgefühles. Wie weit wir mit unseren heutigen Tanzformen, die rasse- und wesensfremde Bewegungselemente enthalten, von unserer eigenen Volkart abgetrieben worden sind, ist allen bekannt, die sich um die zielbewußte Pflege echten Volkstums bemühen. Die Volkstanzkreise haben es sich zur Aufgabe gemacht, diesen fremden und verzerrten Formen des heutigen Gesellschaftstanzes, unsere deutsche volkliche Eigenart entgegenzustellen. Dies bedingt aber ein bewußtes Handeln, ein mutiges Anfassen der Probleme. Die Publikationen auf dem Gebiete des Volkstanzes sind reichhaltig, aber nicht alle entsprechen den an sie zu stellenden Forderungen. Dore Brandt hat fünfundzwanzig deutsche Volkstänze aus den verschiedensten Gauen unseres Vaterlandes in einem recht anerkennenswerten Klaviersatz herausgebracht, anerkennenswert deshalb, weil sie in erster Linie den praktischen Zwecken dienstbar gemacht sind und dann, weil der Satz gut ausgewogen ist zwischen Melodie und Begleitung. Wie oft wird die schlichte Schönheit der Volkstänze dadurch zerstört, daß man die leicht faßliche Melodik durch dick aufgetragene harmonische Gebilde erdrückt. Wiederum verfiel man in das andere Extrem und unterbaute die einstimmige Melodie mit bedeutungslosen Begleitfiguren oder auch mit pastosen Baßgängen, welche die Struktur der Thematik zerstörten. Alle diese Gefahren hat Dore Brandt geschickt vermieden. Ihre Satzweise ruht auf dem guten Grund einfacher und logischer Harmoniefolgen. In einigen Fällen hebt sie den natürlichen Kontrapunkt gewandt heraus. Auf diese Weise realisiert sie die im Vorwort ausgesprochene Absicht, mit diesen Volkstänzen „eigene, unverwüstliche Lebensfreude in die Hausmusik unserer Zeit hineinzutragen: An Fest- und Alltagen, im Familienkreis, in der Schule, an Heimabenden der Jugend, kurz überall da, wo echtes Volkstum im Tanze lebt". Wir begrüßen es, daß mit dieser vom Verlag gut ausgestatteten Ausgabe von Volkstänzen, völkisches Musikgut in vorzüglicher Bearbeitung den musikliebenden Laien in so lobenswerter Form zugänglich gemacht worden ist. Aber auch in Volkstanzkreisen wird man dieser Sammlung gebührendes Interesse entgegenbringen, obgleich keine Tanzbeschreibungen beigefügt sind. Dadurch ist jedoch Gelegenheit geschaffen, daß der Tänzer seine eigene selbstschöpferische Phantasie walten lassen kann, und mit diesem Gestalten neue Ausdrucksformen des Volkstanzes findet. Die Formen des Volkstanzes sind an keine festgelegten Schemen gebunden. Nur eines muß dabei im Auge gehalten werden: Formwille. Form hat in sich zwei Kräfte: sie formt, aber sie muß auch aus dem Geistigen her geformt werden. Im harmonischen Ausgleich dieser polaren Kräfte der Aktivität und Passivität erwächst der ideale Gemeinschaftstanz.

Rudolf Sonner.

* Neue Schallplatten *

Aus Opern:

Maria Cebotari singt die Arie der Konstanze „Martern aller Art" aus Mozarts „Entführung aus dem Serail" mit unerhörtem Stilgefühl. Ihre Koloratur klingt nirgends „hölzern", sondern stets beseelt (Odeon 253 99).

Elisabeth Rethbergs ausdrucksvoller Sopran beweist in der Cavatine der Gräfin „Heilige Quelle

reiner Triebe" aus der „Hochzeit des Figaro" von Mozart dieselbe Leuchtkraft wie in dem Zigeunerlied der Saffi aus dem „Zigeunerbaron", das sie mit unerhörtem Schwung hinlegt (Odeon 4976).

Nanny Larsen-Todsen, die vor Jahren in Bayreuth wirkte, kennt das Geheimnis des dramatisch von innen erfüllten Wagnerstils, den sie auch heute noch wirkungsvoll in der Senta-Ballade beherrscht, mag auch die Stimme nicht mehr so mühelos dem gestaltenden Willen gehorchen (Odeon 2979).

Rosalind von Schirach als Elsa und Elisabeth hat ihre stärksten Augenblicke in den lyrischen Episoden, in denen sie ihren Sopran ausschwingen lassen kann (Odeon 11 950).
Käte Heidersbach empfiehlt sich als Mignon durch die Leichtigkeit einer glockenreinen Höhe. Die Orchesterbegleitung entspricht nicht ganz dieser Leistung (Odeon 2565).

Valentin Haller, der jugendliche Heldentenor des Deutschen Opernhauses zu Berlin, besticht durch eine strahlende Höhe, die einen fast ehernen Glanz offenbart. Die Stretta aus Verdis „Troubadour" und das Postillionlied aus Adams Oper (Odeon 253 45) liegen ihm ebenso wie Lohengrins Ermahnung und die Gralserzählung (Odeon 254 04). Arthur Rother begleitet ihn mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses mustergültig.

Heinrich Schlusnus' herrlicher Bariton erfüllt den Bajazzo-Prolog und die René-Arie aus Verdis „Maskenball" mit vollendetem Schöngesang (Grammophon 350 22).

Lieder:

Auch als Liedersänger steht Heinrich Schlusnus in der vorderen Reihe. Richard Strauß' „Nachtgesang" und „Winterliebe" sind in seiner Interpretation Kostbarkeiten. Michael Raucheisen steht ihm in der meisterhaften Begleitung nicht nach (Grammophon 300 07).

Walther Ludwig ist nicht nur ein aufstrebender Opernteno, sondern auch ein frisch zugreifender Liedgestalter, der Paul Graeners „König" mit balladeskem Ausdruck singt (Electrola E. G. 3366).

Klavier:

Der Chopin-Spieler Alfred Cortot ist ein fester Begriff. Wie er die Romantik Chopins durchleuchtet, überglänzt und feingeschliffen modelliert, ist ein Meisterstück westlichen Virtuosentums. Er spielt die zwölf Etuden Op. 10 (Electrola D. B. 2027 bis 2029).

Orchester:

Franz Schuberts Sinfonie Nr. 8 H-Moll (Unvollendete) erscheint gleich in zwei Aufnahmen mit den Philharmonikern. Erich Kleiber dirigiert sie in ganz unsentimentaler straffer Auffassung, mit Akzenten, in denen sich eher die Persönlichkeit des Dirigenten als die des Komponisten spiegelt (Telefunken E. 1777/79), während Alois Melichar die romantischen und klassischen Elemente der Musik in wirklicher Werktreue zusammenschließt (Grammophon 103 79/80).

Schuberts Streichquartett C-Dur (1813) erfährt durch das Prisca-Quartett eine klanglich wohlabgewogene Wiedergabe, die in dem liedhaften Andante in lyrischer Klangschönheit aufblüht. Neben dem Primgeiger Walter Prisca verdient der Cellist H. Münch-Holland Beachtung (Grammophon 104 06/09).

Ludwig Hoelscher gelingt es, die an sich etwas spröde und trockene Arpeggionen-Sonate Franz Schuberts in lebendigen Klang umzusetzen. Bei dieser A-Moll-Sonate handelt es sich um eine offenbar auf Bestellung komponierte Arbeit für ein sechsseitiges Streichinstrument, ein Mittelding zwischen Cello und Guitarre. Sie ist ein dankbares Stück für Cellospieler, die sich nicht nur über ihre technische Meisterschaft, sondern auch über einen gesunden tonlichen Atem ausweisen können. Elly Ney begleitet am Flügel mit kultivierter Zurückhaltung (Electrola E. H. 920/21).

Schumanns Klavierquartett in Es-Dur op. 47 wird durch das Elly-Ney-Trio und den Bratscher Walter Trampler in farbiger Rhapsodik und schwungvoller Musizierfreudigkeit ausgedeutet (Grammophon 150 87/90).

F. W. H.

* Musikalisches Presseecho *

Das Ende des Jazz in Deutschland.

Niggerjazz kann man nach Belieben „machen"; er kann nicht „empfunden" werden, ist nicht Gestaltung eines Gehaltes. Sein Hauptgesetz ist die musikalische „Überraschung", das Unerwartete, die artistische Variation, die Groteske und der motorische Rhythmus mit seinen eigentümlichen Akzenten, die anders geordnet sind, als die belebenden Akzente der deutschen Tänze und der Tänze der europäischen Nachbarvölker. Jazz ist überhaupt

nicht Inhaltskunst, sondern ist äußere Artistik, ist in höchster Vollendung allenfalls Musikkabarett.

Jazz ist ein Zivilisationsprodukt, eine aufreizende musikalische Speise, die den Geschmack verdirbt. Diese Wirkung hat man in den europäisch-verschleierten Musikformen des Jazz auf allen Tanzböden Deutschlands beobachten können. Charleston, Black Bottom, Rumba waren Tänze, in denen das negrische Element immer noch allzudeutlich blieb. Es waren das Tänze, die sowohl in ihrer Ausübung wie in ihrer musikalischen Untermalung abstoßend wirkten und für die in der gesamten deutschen Gebrauchsmusik und Gesellschaftstanzpflege kein Platz mehr zu finden sein sollte. Wir weinen diesen Machwerken keine Träne nach. Mögen die anderen Völker mit klarer rassischer Disposition auf ihre Weise darnach trachten, wie sie den Giftpfeil des Niggerjazz aus ihrem Volkskörper ziehen. Das deutsche Volk hat durch seinen Führer beschlossen, an Leib und Seele zu gesunden. Da kann einfach keine Einschränkung geduldet werden. Auch nicht die, daß der Jazz einer neuen Improvisationskunst, einer (angeblich!) neuen Klangfarbentechnik, einer neuen rhythmischen Vielfalt zum Leben verholfen habe. Das sind alles ja nur Techniken, die sich sehr wohl auch vom Jazz losgelöst verwirklichen lassen und die dienend in den Gesamtbau eines erhabenen Kunstwerkes eingebaut werden können.

Wenn nunmehr ein Prüfungsausschuß dazu bestimmt wird, jegliche Tanzmusik, die im Rundfunk musiziert wird, auf ihre eventuellen Jazzmerkmale hin zu prüfen, und sie je nachdem abzulehnen, so wäre zu wünschen, daß ihre Überwachungsleistung die gesamte deutsche Tanzliteratur, soweit sie öffentlich gespielt wird, für alle Kapellen verbindlich erfassen möge. Es sollte ein leichtes sein, diese Prüfungsstelle gleich so organisatorisch einzubauen, daß sie ganze Arbeit machen könnte. Sie würde dann auf die Erneuerung der deutschen Musik einen umwälzenden Einfluß ausüben. Sie würde zudem vor allem sämtliche Übergangserscheinungen (allerdings mit größter Vorsicht, damit eine eigenkräftige Entwicklung, wie sie sich deutlich regt, nicht unterbunden wird) unter die Lupe zu nehmen haben und ebenso für die Beseitigung des getarnten Jazz Sorge tragen müssen, wie für die Erhaltung von vielen wichtigen, in deutschen Melos verankerten Kompositionen, die nur eine Spielart artnaher Volkstanzformen darstellen, aber die dem Jazz trotz ihrer tänzerischen Vitalität oder ihrer Darbringung in dem Instrumentationsgewand einer bestimmten Tanzkapelle mit festem Instrumentensatz keineswegs verwandt sind.

Es haben sich in Deutschland aus der Abneigung gegen den eigentlichen Niggerjazz viele Tanzmusikformen herausgebildet, die volle Existenzberechtigung besitzen und die auch darum noch nichts mit Jazz zu tun haben, weil sie vielleicht mit Saxophon und Schlagzeug im Rahmen des Gesamtinstrumentariums ausgeführt werden. Diese Instrumente selbst haben ja zunächst nichts mit Jazz zu tun, sondern erst die Art ihrer Verwendung ist belangvoll. Man kann Jazz sogar auf einem gewöhnlichen Klavier ebenso spielen wie man darauf eine Beethovensonate musizieren kann. Es geht bei der Prüfung der Tanzmusik nicht allein um das äußerliche Gewand, sondern auch um die besondere rhythmische Haltung, um die melodische Konstruktion. In vielen Grenzfällen wird nicht die technische Analyse, sondern der Instinkt die Entscheidung treffen müssen. Daran zweifeln wir nicht, daß jeder Rest einer Niggermusik aus der täglichen Gebrauchsmusik zu verschwinden hat und verschwinden wird. Was sonst irgendwie als negrische Musikkultur hervortritt und Verständnis zu erwecken versucht, gehört für uns in das Gebiet der Völkerkunde, der Wissenschaft. Aber wir sehen keine Notwendigkeit, ausgerechnet daraus unseren Musikbedarf zu decken, da wir Deutschen über die höchste Musikkultur der ganzen Welt verfügen, also in unserer eigenen Sprache vollendet musikalisch zu reden vermögen und nicht in fremden Musiksprachen jazzisch zu stottern brauchen.

Richard Litterscheid
(National-Zeitung Essen, 15. 10. 1935).

Der Wiener Walzer.

Nachdem Joseph Lanner den Wiener Biedermeier-Walzer Anfang des 19. Jahrhunderts „erfunden" hatte, der Bratschist seiner kleinen Tanzkapelle, Johann Strauß (Vater) in diesen Walzer das Wiener Herz und G'müt hineinkomponierte, Johann (Sohn) dann das Wiener Temperament und die Genußfreudigkeit in rauschenden Festen der Kaiserstadt an der Donau hinzufügte, war der Wiener Walzer fast ein Jahrhundert lang der beliebteste Tanz und Beherrscher der Ballsäle geworden. Nun dirigierte der Hofballmusikdirektor Strauß (Sohn) im elegantesten Frack, mit dem Fiedelbogen und, bei besonderen Stellen mitgeigend, in der halben

Welt seine hinreißenden Melodien, und in stürmischem Rhythmus wiegte sich dazu Alt und Jung. So weit ging die Weltpopularität dieses Dreivierteltakt-Zauberers — zweifellos eines der reichsten Erfinder der Musikliteratur —, daß seine Walzer im 20. Jahrhundert von berühmten Konzertdirigenten wie z. B. Furtwängler, als Schlußstück ihrer ernsten Programme aufgenommen wurden und dies wahrhaftig nicht zum Mißfallen der Zuhörer.

Aber merkwürdig — während sie nun im besten Sinn konzertfähig geworden waren, als Tänze gingen die Walzer immer mehr zurück. Abgesehen von der Musik hat der Walzer nämlich als Tanz eine interessante Entwicklung durchgemacht. Vom Volk, das Meister Lanners Weisen mit Begeisterung und sicherem Instinkt aufgriff, wurde er zur Zeit des Wiener Kongresses in die Ballsäle getragen. Bald war er hoffähig und revolutionierte sogar die traditionellen Bälle angelsäsischer Fürstenhäuser. Alles tanzte Walzer; jahrelang, jahrzehntelang blieb er das Modernste vom Modernen. Erst in der neuesten Zeit erhielt er scharfe Konkurrenz und wurde als Gesellschaftstanz vom Jazz fast ausgeschaltet. Als der Walzer dann aber, zunächst ganz schüchtern, wieder auftauchte, spazierte man sehr wenig anstrengend zu den schönen Klängen einher. Strauß Vater und Sohn hätten sich in ihren Gräbern umgedreht, wenn sie diese Choreographie hätten mitansehen müssen. Das paßte wirklich nicht zu den hinreißenden Klängen der „Blauen Donau" und des „Wiener Blut".

Was für den Ballsaal zutraf, gilt nicht für das Volk. Hier blieb man dem Alten treu. Auf dem Lande, in Kleinstädten hat man den Walzer niemals vergessen. Er konnte auch gar nicht vergessen werden, denn der Walzer ist ein Stück deutscher Kulturgeschichte. Er trägt den Charakter unseres Volkes, sein echtes Musikantentum und seinen gemütvollen Frohsinn in sich.

E. N. von Reznicek

(Berliner Lokal-Anzeiger, 6. 10. 1935).

* Zeitgeschichte *

Opernspielplan

Unter der musikalischen Leitung von GMD. Heinz Dressel kommt an den Städt. Bühnen Lübeck „Palestrina" von Pfitzner zur Erstaufführung.

Neue Werke für den Konzertsaal

Die Harfenistin Ursula Lentrodt brachte in einem Konzert zeitgenössischer Musik in Karlsruhe im November die „Musik" für Harfe von C. Sommerlatte, einem Schüler von Kurt Thomas, zur Uraufführung. Die Künstlerin konzertierte im Oktober in Berlin ebenfalls mit neuzeitlichen Werken.

Karl Meister beendete ein Konzert für Klavier und Großes Orchester. Neue Gesänge Meisters zu Violine und Klavier erfahren am 24. Januar in Nürnberg ihre erste Wiedergabe.

Ludwig Hoelscher brachte in Augsburg das neue Cello-Konzert von Pfitzner, unter persönlicher Leitung des Komponisten, zur süddeutschen Erstaufführung. Das Werk wurde damit überhaupt zum ersten Male unter Leitung des Komponisten zu Gehör gebracht.

Max Trapps „Divertimento" für Kammerorchester wurde erstmalig im Straßburger Sender gespielt. Das „Klavierkonzert" desselben Komponisten wurde in der Aufführung des Concertgebouw Amsterdam durch Walter Gieseking unter Leitung von Prof. Mengelberg auf den Sender Hilversum übertragen.

In einem Orchesterkonzert mit Uraufführungen in Gera am 3. Januar 1936 gelangt unter der Leitung von Kapellmeister Prof. Heinrich Laber der erste Teil eines neuen großen zyklischen Werkes „Sonnenthema und Variationen" für Sopransolo, Chor und Orchester von Helmut Meyer von Bremen zur Aufführung.

Die Uraufführung der 7. Sinfonie von Hermann Ambrosius findet am 3. Januar 1936 in Gera unter Leitung von Prof. Laber im Rahmen eines Uraufführungskonzertes der NS. Kulturgemeinde statt.

Neue Opern

Florizel von Reuter arbeitet gegenwärtig an einer zweiaktigen komischen Oper, die den Titel „Liebesnacht im Schloß" führen soll und deren Text von ihm stammt.

Tageschronik

Die Studierenden der Staatlichen Hochschule für Musik wurden laut Erlaß des Reichsministers für

Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in die Deutsche Studentenschaft aufgenommen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat eine Anordnung über die Führung von Decknamen herausgegeben, mit der für alle Mitglieder der Kammer die grundsätzliche Verpflichtung ausgesprochen wird, die Führung eines Decknamens der Reichsmusikkammer zu melden. Jeder Künstler darf ferner nur einen Decknamen führen. Die Anmeldung und Eingliederung einer kammerpflichtigen Person hat unter ihrem bürgerlichen Namen zu erfolgen. Die Führung von ausländischen oder ausländisch klingenden Namen wird grundsätzlich untersagt. Die Anordnung trat am 1. November 1935 in Kraft.

Die jetzt mit ihren Erweiterungsbauten eröffnete Städtische Musikbücherei München, die im Jahre 1902 gegründet worden ist, hat zum erstenmal eine Neuerung eingeführt, die schon lange von den Bibliotheksbenutzern gewünscht wurde. Die Bücherei, die mit ihrem Bestande von 66 000 Bänden die größte musikalische Volksbibliothek Deutschlands ist, hat ein Musikzimmer mit Konzertflügel eingerichtet, auf dem die Bibliotheksbenutzer nach den entliehenen Noten spielen dürfen.

In Budapest wurde in der letzten Oktoberwoche das Franz-Liszt-Gedächtnisjahr mit einer Festversammlung der Franz-Liszt-Gesellschaft eröffnet. Professor Dr. Peter Raabe, der Präsident der RMK., sprach über das Leben und Wirken Liszts und über seine hervorragende Rolle in der Musikgeschichte der Welt.

Richard Wetz' 3. Psalm für gemischten Chor gelangt durch den Volkschor Bielefeld zur Aufführung. Seine „Kleist-Ouvertüre" bringen das Leipziger Gewandhaus und die Bremer Philharmonische Gesellschaft. Den „Gesang des Lebens" bringt der Essener MGV. unter Stud.-Rat Jansen, das gemischte Chorwerk „Hyperion" der Musikverein Osnabrück unter Willi Krauß und der Volkschor Bielefeld. Seine 3 gemischten Chöre, op. 56, führt der Singekranz Heilbronn auf.

Aus Hermann Grabners „Fackelträger-Lieder" kamen „Auch du mußt mit", „Blumen in Nürnberg" und „Fackelträger" auf dem 11. Badischen Sängerbundesfest zur Aufführung. Ferner gelangt „Opfer" in einem Sonderkonzert auf dem „Gausängerfest Franken" in Nürnberg zum Vortrag. Den „Lichtwanderer" bringt Studienrat Peter Jansen in Essen mit dem Essener MGV. heraus.

Ein in Grenzlandkreisen besonders beachtetes Sonderkonzert führte die Waldenburger Bergkapelle (Grenzlandorchester) unter Leitung von MD. Max Kaden Ende Oktober in Waldenburg (Schlesien) aus. Neben Werken von Brahms und Richard Wetz leiteten schlesische Komponisten, wie Prof. Dr. Hermann Seeliger, Gerhard Strecke, Gerhard Ewald Rischka eigene Werke.

Rundfunk

Paul Graeners „Pan-Suite" für Orchester bringt der Reichssender Frankfurt, die „Waldmusik" führt das NS. Sinfonie-Orchester „Franken-Orchester" unter Leitung von Wilh. Böhm in Nürnberg auf.

Anfang November brachte der Polskie-Radjo in Posen in einer Kammermusiksendung die Bläser-Studie op. 23 von Werner-Joachim Dickow zur Aufführung.

Die Uraufführung der Kantate „Das deutsche Lied" von Hermann Ambrosius für einstimm. Chor, Orchester und Sprecher, Text von Kurt Eggers, findet am 5. Dezember durch den Reichssender Stuttgart statt.

Ende November spielte im Reichssender Köln der Pianist August Leopolder „Königskinder-Variationen" von Hermann Kundigraber.

Deutsche Musik im Ausland

Wie bereits im Novemberheft berichtet (S. 159), war die Spieleinung Berlin Ende Oktober nach Oslo geladen. Diese mit Unterstützung des Reichspropagandaministeriums und einer Markneukirchener Instrumentenbaufirma unternommene Konzertreise brachte den deutschen Musikern neben rückhaltloser Anerkennung und wirtschaftlichem Erfolg aus berufenem Munde das norwegische Urteil ein: „Deutschland hat uns durch die Spieleinung etwas ganz Neues, Echtes und Überzeugendes gesandt."

Der Leipziger Thomanerchor gab in Paris als erster deutscher Chor seit dem Kriege ein Konzert unter Leitung von Prof. Dr. Karl Straube. Zusammen mit dem Orchester der Pariser Philharmonischen Gesellschaft brachten die Sänger im

Pleyel-Saal Bachs 67. Kantate und die Motette „Singet dem Herrn" sowie drei geistliche Lieder von Mozart zu Gehör.

Das Orgelwerk: Choralsuite, op. 34, des Dresdner Komponisten Paul Krause, wurde in Kufstein auf der Heldenorgel erstmalig aufgeführt. — Seine Choralstudien, op. 12, wurden in Liverpool (St. Georgs Hall) Plymouth (Guildhall) und Guernsly (England) zu Gehör gebracht.

Ein Programm aus Werken des Dresdner Komponisten Dr. Kurt Beythien wurde im Haarlem-House zu New York geboten. Das dortige Greenwich-Quartett beabsichtigt demnächst noch ein Werk für Streichorchester, ein Klavierwerk und ein neues Streichquartett von Beythien zur Aufführung zu bringen.

Personalien

Mit Rücksicht auf seine namentlich auch im Ausland immer mehr anwachsenden Konzertverpflichtungen kann Professor Dr. Edwin Fischer sein Lehramt an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg nicht mehr im bisherigen Umfange ausüben; er hat sich aber trotzdem bereit erklärt, an der Hochschule einen über das ganze Jahr sich erstreckenden Sonderkursus für die fortgeschrittenen Studierenden der Klavierklassen durchzuführen. Der Kursus hat bereits begonnen.

Prof. Dr. Felix Oberborbeck (Weimar) wurde von der Intendanz des Meininger Landestheaters zur Leitung eines Sinfoniekonzertes der Meininger Landeskapelle eingeladen, ferner von der Stadtverwaltung seiner früheren Wirkungsstätte Remscheid die Leitung des Festkonzertes anläßlich des 10jährigen Bestehens des Remscheider Städt. Orchesters und der Städt. Konzerte zu übernehmen.

Der Schola Cantorum Basiliensis in Basel wurde aus Privathand eine etwa 350 Stück umfassende schweizerische Sammlung alter Musikinstrumente zu Ausstellungszwecken usw. überlassen. Ein Teil der Instrumente ist noch spielbar und soll beim Unterricht und in den Konzerten des Instituts Verwendung finden.

Kammersängerin Mary Esselsgroth-von Ernst und Ernst Esselsgroth wurden an die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe als Lehrkräfte berufen.

Todesnachrichten

Mit dem Cellisten Anton Hekking ist eine Persönlichkeit dahingegangen, die jahrzehntelang im Musikleben der Reichshauptstadt eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Der 1855 im Haag geborene Künstler kam schon als junger Musiker nach Berlin: er spielte noch beim alten Bilse und gehörte zu den Mitbegründern des Berliner Philharmonischen Orchesters, in welchem er von 1883 bis 1897 als Solocellist wirkte. Ausgedehnte Konzertreisen, u. a. mit Brahms und mit der bekannten russischen Pianistin Annette Essipoff, haben seinen Namen auch ins Ausland getragen. Von 1903 bis 1907 war Hekking in Amerika tätig. In der Nachkriegszeit trat der Künstler als Begründer eines nach ihm benannten Trios aufs neue im Berliner Musikleben in die Erscheinung.

Neuerscheinungen

Das volksliturgische Apostolat in Klosterneuburg bereitet ein umfassendes kirchenmusikalisches Nachschlagewerk vor, das im wesentlichen drei Aufgaben erfüllen soll. Es soll zunächst über alle sachlichen Fragen der Kirchenmusik in kurzer, aber doch erschöpfender Form Auskunft geben, weiterhin alle bereits der Geschichte angehörigen Namen enthalten, deren Träger als Komponisten, ausübende Musiker oder Schriftsteller für die Kirchenmusik von Bedeutung sind. Schließlich sollen auch in weitem Umfange die lebenden Kirchenmusiker, Dirigenten, Schriftsteller und Lehrer einbezogen werden. Zu diesem Zweck hat das volksliturgische Apostolat in mehreren liturgischen und kirchenmusikalischen Zeitschriften einen Aufruf an alle prominenten Vertreter der Kirchenmusik erlassen, in dem um Angabe der Personaldaten gebeten wird.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Musiker als Schriftsteller

Von Leni Dürauer-Mainz

Urgewaltig wirkt die Kraft eines Volkes und gipfelt in seinen großen Kulturwerken. Dies bedingt innigsten Zusammenhang des schöpferischen Menschen mit seiner Zeit. In Erfüllung seiner Mission formt er das gesamte Empfinden zu jener Einheit, die wir als Kunstwerk bezeichnen.

Tiefer als andere dringt der also Schaffende in das Leben ein, und es steht ihm zu, „ganz wahr" zu sein. Je wahrer und tiefer er das Leben zu fassen weiß, um so gewaltiger spricht sein Werk. Den Kulturwert eines Kunstwerkes entscheidet daher einzig die Charaktergröße seines Schöpfers.

„Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere. Wohltun, wo man kann — Freiheit über alles lieben, Wahrheit nie — auch sogar am Throne nicht verleugnen!" Obwohl Beethoven nicht daran dachte, nur eine einzige seiner schriftlichen Äußerungen zu veröffentlichen, könnte man ihn schon auf Grund dieser wenigen Worte aus seinem Tagebuch zu den Schriftstellern zählen. Aus solchen Bekenntnissen schaffender Musiker erkennen wir die hohen Ziele, die sie menschlich und künstlerisch erstrebten. Neben einer aus Aufzeichnungen und Briefen bestehenden Literatur gibt es aber ein ausgesprochenes „Schrifttum schöpferischer Musiker", das uns ebenso beschäftigen sollte wie ihre Kompositionen.

Zunächst regt der Umschwung im geistigen Leben des 18. Jahrhunderts den Musiker zum Schriftstellern an. Die Auswirkung der bereits während des Dreißigjährigen Krieges entstandenen Meditationen des Descartes, von Leibniz in idealistischer Reflexion fortgeführt und durch seinen Schüler Christian Wolff als „Vernünftige Gedanken" zur Weltanschauung geprägt, lassen auch den Musiker ein rationalistisch-ästhetisches Schrifttum schaffen. Es entsteht die Musikkritik. Mattheson, Scheibe, Marpurg, Johann Adam Hiller treten hervor. Schon begegnen wir dem Kampfe um eine nationale Kunst, denn jeder dieser Musiker setzt sich dafür ein, dem überhandnehmenden welschen Einfluß, der namentlich von der immer mehr verflachenden neapolitanischen Oper ausgeht, entgegenzuarbeiten.

Da heißt es in Marpurgs „Critischem Musicus an der Spree" am 30. Dezember 1749: „Es war kein Wunder, wenn sich ein Teutscher mit seiner Arbeit hören ließ, mann dieselbe kaum anhörenswürdig einschätzte. Sah mann aber eine solche für eine welsche an, so klappte mann schon im voraus in die Hände. Nun will ich hier der welschen Nation den ihr gebührenden Ruhm nicht entziehen, aber jedes Volk hat seine eigene Art ursprünglich durch sein Temperament und den ihm zu Theil gewordenen Geschmack."

Eine solche Art des Kampfes zieht sich durch das gesamte Musikschrifttum dieser Epoche und würde dennoch trotz allen guten Willens keinen durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen haben, schälte sich nicht aus den aufklärenden und humanistischen Bestrebungen die Gestalt des großen Reformators Christoph Willibald Gluck. Wie Kant zu

jener Zeit die Auswüchse des Verstandes bekämpfte, so bekämpfte Gluck die Auswüchse der italienischen Oper. Die sittliche Größe, welche der Philosoph des „kategorischen Imperatives" von jedem einzelnen verlangt, entspricht der von nationaler Ethik durchtränkten Forderung Glucks, daß „Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit die großen Prinzipien des Schönen sind in aller Kunst". Als Schriftsteller ist Gluck ein direkter Vorläufer Richard Wagners. Gleich diesem schreibt er zur „Selbstverteidigung" und „um eines neuen Kunstideales willen". Leider verbrannte sein schriftlicher Nachlaß größtenteils. Aber einige uns erhaltene literarisch-polemische Schreiben, Zueignungsschriften, Aufsätze und Briefe lassen uns einen Blick in seine schriftstellerische Tätigkeit tun. „Ich glaubte", heißt es in einer Zueignung, „die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören." Wie er sich seiner Aufgabe als Reformator bewußt und ganz davon erfüllt war, beweist der Schluß: daß im Falle des Erfolges „restera a me la gloria d'aver mossa la prima pietra."

Zu Glucks persönlichen Freunden zählte Johann Friedrich Reichardt, als Komponist, Sänger, Kapellmeister, Kritiker und Kunsthistoriker von Bedeutung. Besonders seine „Reisebriefe" geben ein genaues Bild aller damaligen kulturellen Ereignisse. Schwer ist es, an der Schwelle einer neuen Zeit zu stehen. Reichardt war dieses Schicksal beschieden. Und eine eigene Stellung unter den schriftstellernden Musikern nimmt er dadurch ein, daß er 1796 die Zeitschrift „Deutschland" gründet, ein politisches Blatt, das sich ausschließlich mit Deutschland in allen Formen und Lebensäußerungen auseinandersetzen soll. Politisch fortschrittlich gesinnt, geißelt er darin schonungslos, was ihm an staatlichen, literarischen und künstlerischen Dingen mißfiel. Sogar gegen „die Horen" wandte er sich, die seiner Auffassung gemäß infolge ihrer exklusiv geistesaristokratischen Haltung zu sehr dem Staate abgewendet schienen. Er verlangte einen gemeinsamen deutschen Sinn und würde als Schriftleiter alle Bedingungen erfüllen, die heute von einem solchen gefordert werden.

Stellen wir uns Reichardt in seinem Hause auf dem Giebichenstein vor, so befinden wir uns bereits in der Romantik. Fichte, Schelling, Hegel, Hardenberg, Schleiermacher, Steffens, Johann Paul Richter verkehrten bei ihm, Tieck war sein Schwager.

Die fruchtbarste aller kulturellen Strömungen beginnt. Eine irrational-phantastische Weltschau bricht der Dichtung neue Bahn. Auch über das Musikschrifttum breitet sich das Schleiergewölk jener „unendlichen Sehnsucht", die E. T. A. Hoffmann „das Wesen der Romantik" nennt. Unter seiner vergeistigten Hand wird Tonkunst zu Wortkunst. Wie eine Offenbarung lesen wir die Kritik dieses prototypischen Romantikers über Beethovens c-moll-Sinfonie, wo es heißt: „Rezensent ist durchdrungen von dem Gegenstande, worüber er sprechen soll ... Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben."

Niemals vorher hatte die Musik solche Wiedergabe in Worten erfahren. Während dem Schrifttum der Aufklärungszeit eine gewisse Derbheit und Poesielosigkeit zugrunde liegt, Glucks Äußerungen klassizistisch sachlich gehalten sind, erzeugt nun eine ganz vom Gefühl beherrschte Weltbetrachtung jenes Wortschaffen, welches das Klangerlebnis der innerlichsten aller Künste als Erfüllung geheimster Ahnungen und seelischer Verzückungen auszudrücken vermag.

Das ist die Sphäre, der Carl Maria von Weber angehört. Bereits im 22. Lebensjahre erwacht in ihm der Wunsch, „von nun an nur noch Schriftsteller zu sein". Unaufhörlich peinigt ihn der Gedanke, warum er „nur Musiker" sei, wird zur zermürbenden Qual. Daß ihm die musikalische Einkleidung seiner Empfindungen wesensverwandter als die poetisch-literarische, darüber ist er sich vollkommen klar. Sein Stil erscheint ihm „prätentiös und bombastisch". Dennoch er muß schreiben. Unter diesem inneren Zwang entstehen ein Roman, Kunstberichte, Kritiken, Einführungen, gelegentlich auch Gedichte und Autobiographisches. Wie ernst es ihm um die deutsche Kunst ist, beweisen seine Reflexionen über die Wirkung der italienischen Oper. Er begreift, daß diese brillanten Melodien berauschen, betrachtet sie nicht als eine Kunst geringerer Gattung, aber als Ausdruck einer anderen, einer südlichen Gesinnung. Auf die Dauer muß diese Kunst in Deutschland zersetzend wirken. Jedes Blut braucht auch künstlerisch eine ihm gemäße Kost.

Liest man Webers teilweise in schwerem Zwiespalte erzeugte Schriften, so fühlt man, daß sein gesamtes Schrifttum den Gärungsprozeß zur Schöpfung der deutschen romantischen Oper ausmacht, denn mit der Komposition des Freischütz ist der Drang zum Schriftsteller in ihm erloschen. Sein historischer Sinn und gewisse novellistische Feinheiten seines Stiles erinnern an Schumann. Auch das Seelenerlebnis des verwandten Dichters teilt er mit diesem. Was Jean Paul für Schumann bedeutet, das bedeutet E. T. A. Hoffmann für Weber, allerdings auf andere Art. Schumann fühlt sich mit Jean Paul in einer dauernd bewußten Innigkeit verbunden, Weber gerät in Rauschzustände unter dem Eindruck des Hoffmannschen Dämons, als habe er von den Elixieren des Teufels gekostet.

Es erscheint uns durchaus unproblematisch, daß Robert Schumann Schriftsteller ist. Er hat diese Begabung von seinem Vater übernommen. Bei aller vagen Romantik haftet seinem Schrifttum jene Kultur an, die im allgemeinen eine Eigentümlichkeit jeden Erbgutes darstellt. Feinstes künstlerisches Empfinden und unbeugsamer Mut zur Wahrhaftigkeit lassen ihn als Schriftleiter und Kritiker führend in das Kunstgeschehen seiner Zeit eingreifen, und an Stilgefühl und aphoristisch feingliedriger Gestaltungsweise überragt er alle schriftstellernden Musiker. Würdiger Nachfolger auf dem Gebiete dieses Schrifttums ist ihm der zartsinnige Lyriker Peter Cornelius, der in seinen Kritiken und Aufsätzen zum heroischen Kämpfer für seine Wahlverwandten wird. Dann wieder zuckt es gleich zündenden Blitzen durch alle damals namhaften Tageszeitungen und Musikzeitschriften, wenn ein Artikel des interessanten Feuilletonisten Hector Berlioz erscheint. Hingegen schwebt ein Genius feierlicher Güte über den

Schriften von Franz Liszt, denn einzig seiner altruistischen Gesinnung verdanken sie ihr Entstehen.

Und aus dem Kreise der schriftstellernden Musiker ringt sich sieghaft strahlend eine Gestalt, berufen, den Mythos vom germanischen Heldentum in alle Kulturländer zu tragen: Richard Wagner. Sein ganzes Schrifttum ist Wegbereitung. Vor seinem geistigen Auge steht das Gesamtkunstwerk, das er schaffen muß. Also beginnt der Kampf des Schriftstellers und Philosophen: „Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart." Gruppenweise entstehen seine Schriften, hängen unzertrennlich mit seiner kompositorischen Tätigkeit zusammen. Er war mit ganzer Seele Revolutionär, auch als Politiker. In seiner autobiographischen Skizze heißt es: „Nun aber kam die Julirevolution, mit einem Schlage wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfte sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen." Mit diesen Ansichten verband er einen durch nichts zu erschütternden Glauben an das Deutschtum. Diesen Glauben behielt er immer. Das war seine Religion. Und indem er sich stets auf die griechische Kunst beruft, gibt er zu erkennen, was er selbst von sich behauptet: in allem was er tut und sinnt, „einzig und allein Künstler" zu sein.

Mit dem „Kunstwerk der Zukunft" beginnt die Reihe seiner Schriften, welche sein Hauptwerk „Oper und Drama" umgeben. Sie entstanden in den Jahren 1849 bis 1852. Jäh hatte er damals seine Kompositionstätigkeit unterbrochen. Er fühlte, daß erst etwas geschehen müsse, um das verständlich zu machen, was er zu schaffen im Begriff war, teilweise schon geschaffen hatte. Daher die eminente Eindringlichkeit, mit der er seine Ideen in Worten gestaltet. Er beginnt mit der der Abhandlung zugrunde liegenden These: „Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war. Indem er den Ursprung sowie die gesamten Richtungen der Oper in ihrer Entwicklung bespricht, folgert er, daß die Unnatürlichkeit des Kunstgenres der Oper dahin zu bezeichnen wäre: daß jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte.

In allen Ausführungen, seien sie künstlerischer, politischer oder philosophischer Art, leitet ihn immer der Gedanke an das „Gesamtkunstwerk". Auch der Gedanke an den Idealstaat spielt wieder in „Schauspiel und Wesen der Dichtkunst" hinein. Kreon, der personifizierte Staat, stürzt zusammen, „um im Tode Mensch zu werden". Das ist ein Bekenntnis Wagners, daß er um der Kunst willen Politiker war. Alle seine politischen Bestrebungen entspringen einzig der Gesamtheit seines Wollens und seinem künstlerischen Idealismus. Er erläutert das unendlich große Gebiet der Tonsprache, wie es ihm vorschwebt: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft" und endigt in einer Nachschrift: Mitteilung an meine Freunde: „Nun denn, ich gebe euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken — denn nur mit meinem Werke seht ihr mich wieder."

1854 lernt er Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" kennen. Die innere Verwandtschaft mit diesem großen Philosophen zeigt sich in Wagners eigenem Geständnis an Liszt: „Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum

Leben ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat ihn mir erst dieser Philosoph." Jene unbewußte innere Verwandtschaft bezeugen alle Schriften vor 1854.

„Zukunftsmusik", „Über Staat und Religion", „Deutsche Kunst und deutsche Politik" sind nach dem Schopenhauererlebnis entstanden. Wagner spricht sich mehrfach darüber aus, wie viel ihm die Kenntnis dieser Philosophie bedeutet. Namentlich die Festschrift „Beethoven" ist als eine Ergänzung zu Schopenhauers „Metaphysik der Musik" zu werten, denn sie bildet das Fundament zu Wagners Reflexionen: „Die musikalische Konzeption kann nur in der Seite des Bewußtseins ihren Ursprung haben, die Schopenhauer als dem Inneren zugekehrt bezeichnet. Das erklingende musikalische Kunstwerk bestimmt den Intellekt, sogleich auf jedes Erfassen der Relationen der Dinge außer uns zu verzichten, schließt uns als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form gegen die Außenwelt gleichsam ab und läßt uns einzig in unser (von der Musik erfülltes) Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken."

So waltet über allen Kunstschöpfungen ein großer Gedanke. Der Philosoph ist es, der die Weltschau bestimmt, der dem aus dem Volke kommenden Kulturgute den Stempel des Zeitgeistes aufdrückt. Fichtes und Schellings Gedanken formten die Werke der Romantik. Um Wagner wird die übersinnliche Welt durch Schopenhauer fixiert, und nach Wagner übernimmt Nietzsche die geistige Führung.

„Amor fati." Getreu seinem Worte fügte er sich dem Schicksal, ward Freund und Feind des Bayreuther Meisters. Mit ihm spaltet sich das Schrifttum schöpferischer Musiker nach Wagner in „Sternenfreundschaft und Brutus-Verhältnis".

In dem Schriftsteller Hans Pfitzner tritt uns der im gotischen Geiste um die seit Gluck erstrebten, von Wagner vollendeten Synästhesien Ringende entgegen. Gleich Nietzsche wurde ihm Wagner „praktischer Kursus schopenhauerscher Philosophie". Gesinnungsgemäß ordnet sich Hugo Wolf als Kritiker in diese Bahn ein.

Nietzsches „Südgefahr und Südglück" erleben wir in Ferruccio Busoni, in Alfredo Casella, dessen Schrifttum der Buntheit seiner Instrumentation entspricht. Claude Debussy, von Bergsons „élan vital" getragen, feiert in seinen Schriften eine Wiedergeburt Berliozschen Geistes, naturgemäß traditionell antipodisch zu Wagner stehend.

Wir achten das Schrifttum schöpferischer Musiker auch dann, wenn es der Stimme des Blutes gehorchend dem germanischen Kunstideale entgegengesetzt erscheint. Und wir denken nicht daran, Wagner als Wort- und Tondichter zum Diktator zu machen. Aber sein Gesamtkunstwerk ist repräsentativster Ausdruck unseres Volkstums. Es wird immer ein Markstein bleiben. Welche Nation besitzt ein Kunstdenkmal, das dichterisch und musikalisch Heldensage, Landschaft und Urvolk verkündet gleich der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen"?

Was an kulturellen Gütern aus dem Schoße unserer Zeit geboren wird, sehen wir nicht mehr. Eines aber wissen wir, daß das deutsche Kunstwerk der Zukunft wieder aus

denen hervorgehen wird, welche Zarathustra die „Höheren, Stärkeren, Sieghafteren, Wohlgemuteren" nennt, die „rechtwinklig gebaut sind an Leib und Seele". Hierfür bleibt das Schrifttum schöpferischer Musiker beredter Zeuge, denn nur derjenige gelangt zum Ziele, der, kämpferisch gerüstet, starke geistige und künstlerische Fähigkeiten mit unbeugsamem Charakter in sich vereint und aus völkischer Zugehörigkeit heraus Form gestaltet.

Für eine Neu-Dichtung der Kantatentexte Bachs?

Von Paul Neubert-Dresden

Die Behandlung der Frage, wie wir uns den Bachschen Kantatentexten gegenüber einzustellen haben, wird desto dringender, je mehr wir mit diesen Werken bekannt werden. Seitdem der deutsche Rundfunk die Kantaten überträgt (in letzter Zeit leider immer spärlicher!), lernt die gesamte deutsche und außerdeutsche Hörerschaft diese Werke kennen und wird mit ihnen allmählich vertraut. Naturgemäß geht nun jeder, der den Weg zum Verständnis dieser Werke sucht, vom Text aus. Daß aber die Texte nur allzu viele Unzulänglichkeiten enthalten, steht außer Frage. Die Erfahrung lehrt, daß viele Laien sich durch sie abgestoßen fühlen und deshalb in Gefahr sind, an der ungeheuren Größe und Leidenschaft der Musik verständnislos vorüberzugehen. Viele Rundfunkhörer hören von vornherein die Kantaten nicht, nachdem sie nur die Texte in ihrer Rundfunkzeitung gelesen und die oft nur allzu schwülstige und geschmacklose Sprache, die der Ausdruck einer uns fremd gewordenen Frömmigkeit ist, vernommen haben. Was haben wir angesichts dieser Sachlage zu tun?

Ich glaube, daß hier nur eine Neudichtung der Texte helfen wird. Versuche hierzu sind bekanntlich schon seit langer Zeit vorhanden, doch fehlt es bis jetzt an allgemein gebräuchlichen und anerkannten Neufassungen. (Neuerdings wird eine Neudichtung zur Musik der Trauerode bekannt [1]), die von H. Burte stammt und völlig moderne Wege geht. Im Zusammenhang mit der hier aufgeworfenen Frage verdient diese Neufassung große Beachtung.) Besonders notwendig erscheint mir eine Neudichtung bei denjenigen Texten, die aus Bachs Zeit stammen. Sie heben sich kraß ab von der oft wunderbaren Schönheit der biblischen (Aktus tragicus) und der älteren Choraltexte (Ein feste Burg). Ganz besonders sind es die Rezitative, die uns abstoßen. Ein paar Beispiele: „Die Welt, das Sündenhaus (!), bricht nur in Höllenlieder aus und sucht durch Haß und Neid des Satans Bild an sich zu tragen" (Nr. 170). „Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind? Ein Wurm (!), ein armer Sünder" (Nr. 19). „O Sünder, trage mit Geduld, was du durch deine Schuld dir selber zugezogen; das Unrecht säufst du ja wie Wasser in dich ein, und diese Sündenwassersucht (!) ist zum Verderben da und wird dir tödlich sein" (Nr. 114). „Man kann von euch bereits dies Urteil lesen: weil ihr euch nicht bessert,

[1]) Die Musik, Sept. 1935.

und täglich die Sünden vergrößert, so müsset ihr alle so schrecklich umkommen" (Nr. 46). „Wir gingen nur den Sünden nach, kein Mensch war fromm zu nennen; der Geist blieb an dem Fleische kleben (!) und wagte nicht zu widerstreben" (Nr. 9). Ebenso fremd und geschmacklos wie das in diesen Worten zum Ausdruck kommende, geradezu krankhafte paulinische Sündengefühl erscheint uns die unerträgliche jüdisch-eschatologische Rechnerei des Baß-Rezitatives aus Nr. 20: „Gesetzt, es dauerte der verdammten Qual so viele Jahre, als an der Zahl auf Erden Gras, am Himmel Sterne wären, gesetzt es sei die Pein so weit hinausgestellt, als Menschen in der Welt von Anbeginn gewesen, so wäre doch zuletzt derselben Ziel und Maß gesetzt..... Nun aber, wenn du die Gefahr, Verdammter, tausend Millionen Jahr mit allen Teufeln ausgestanden ... usw." Unnatürlich im höchsten Maße erscheint uns die Todessehnsucht des folgenden Rezitatives: „Mein Leben hat kein (!) ander Ziel, als daß ich möge selig sterben und meines Glaubens Anteil erben. Drum leb ich allezeit zum Grabe fertig und bereit" (Nr. 27). Den gleichen Ton schlägt die zugehörige Arie an: „Willkommen will ich sagen, wenn der Tod ans Bette tritt." Den Gipfel erklimmt aber wohl Nr. 25: „Die ganze Welt ist nur ein Hospital (!), wo Menschen von unzählbar großer Zahl, und auch die Kinder in der Wiegen an Krankheit hart darnieder liegen..." (Die ganze Entartung dieses „Christentums" erkennt man aus dem Vergleich dieser Stelle mit Jesu Worten über die Kinder, z. B. Matth. 18, 3.) Auch die Arientexte lassen nur zu oft zu wünschen übrig: „Ach, wo hol ich Armer Rat? Meinen Aussatz, meine Beulen (!) kann kein Kraut, kein Pflaster heilen als die Salb' aus Gilead" (Nr. 25). „Ich folge dir nach durch Speichel und Schmach" (Nr. 159). Ebenso ergötzlich wie erstaunlich die Naivität der Alt-Arie aus Nr. 119: „Die Obrigkeit ist Gottes Gabe, ja selber Gottes Ebenbild (!). Wer ihre Macht nicht will ermessen, der muß auch Gottes gar vergessen (!)." Die sinnlich-übersinnliche Atmosphäre vieler Nummern der Kantate „Wachet auf" (Nr. 140) erinnert höchst fatal an das Hohelied Salomonis... Die Chöre sind verhältnismäßig mit den besten Texten versehen. Abzulehnen wäre hier vor allem der Text des Eingangschores von Nr. 25: „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe." Auch Geschmacklosigkeiten wie: „Mein ganz erschrocknes Herze bebt, daß mir die Zung' am Gaumen klebt" (Nr. 20), ließen sich vielleicht abändern. — Hiermit sei die Reihe geschlossen. Daß diese Beispiele nicht vereinzelt dastehen, sondern nur einen ganz geringen Bruchteil der schlechten Texte darstellen, weiß jeder Bach-Kenner.

Geben wir nun prinzipiell die Notwendigkeit einer Neufassung der Texte zu, so stoßen wir doch zugleich auf außerordentliche Schwierigkeiten, deren Ergründung Albert Schweitzer in seiner Bach-Biographie so hervorragend nachgegangen ist. Zunächst: Wort und Ton bilden bei Bach eine untrennbare „deklamatorische Einheit". „Die Struktur des musikalischen Satzes ist bei Bach nicht dem Bau des Wortsatzes mit mehr oder weniger Kunst angepaßt, sondern mit ihm identisch." Schweitzer meint, daß es auf Grund dieser Einheit von Wort und Ton unmöglich sei, sich einen Bibeltext, den man einmal in Bachscher Musik aufgenommen hat, in einem anderen Rhythmus vorzustellen. Der sprachliche und der musikalische Rhythmus decken sich bei Bach so natürlich, wie sonst nur noch bei Wagner. Ferner: Einzelne, inhaltlich besonders wichtige Worte oder

Begriffe des Textes, wie „Klage", „Sünde", „Qual", „Plage", sind durch auffällige Harmonisierungen hervorgehoben. (Dies gilt besonders für die Choralbearbeitungen.) Und drittens zeigte Schweitzer, daß Bachs Vokalmusik eine gewisse Zahl von Elementarthemen kennt, deren Wesen und Eigenart sich allein aus dem Sinn des Textes ergibt: „Schrittmotive zum Ausdruck der Festigkeit, der Unentschiedenheit, des Wankens; synkopierte Themen der Mattigkeit; das Thema, das den Tumult malt; anmutige Wellenlinien, welche friedliche Ruhe darstellen; Schlangenlinien, die sich beim Wort „Satan" wild emporwinden; reizend bewegte Motive, die auftreten, wenn von Engeln die Rede ist... usw." Bach besitzt also eine ausgeprägte musikalische Sprache, die genau wie die Wortsprache ihre Begriffe hat und ihr sozusagen parallel läuft. (Näheres bei Schweitzer, S. 445 ff.) Mit diesen drei Tatsachen ist die enge Verbundenheit von Wort und Ton bei Bach und damit die außerordentliche Schwierigkeit aufgezeigt, einer Musik, die wie die Bachsche so unbedingt aus ihrem Text, ja aus den einzelnen Worten hervorwächst, einen neuen Text zu unterlegen.

Aber nicht genug damit, Schweitzer meint sogar, daß eine Neudichtung, von einigen ganz krassen Fällen abgesehen, unnötig ist, weil Bachs Musik den Text erst eigentlich zu dem verkläre, was die Worte aussprechen wollten, aber in ihrer Unzulänglichkeit nicht vermochten. „Bach vertieft und formt den Text, bis er in den Tönen neue Gewalt gewinnt" und: „Man hat den Eindruck, daß der Meister für den Wortlaut und die Geschmacklosigkeiten seines Textes sogar indifferent ist, nicht nur, weil er das Sprachgefühl seiner Zeit teilt, sondern auch, weil er ein Bewußtsein davon hat, wie wenig von den Worten in Wirklichkeit zurückbleibt, wenn er mit seiner eigenen dichterischen Gewalt darüber kommt." Schweitzer meint also, daß man die Minderwertigkeit des Textes über der Musik vergäße und den Sinn der Worte erst eigentlich durch die Musik verstünde. Recht hat er darin wohl. Doch läßt sich nicht leugnen, daß nur die wenigsten dem Geheimnis der Musik so ausschließlich zu folgen vermögen, daß sie von den unzulänglichen Worten nicht mehr berührt werden. Zweitens aber — und das ist ausschlaggebend — muß gesagt werden, daß gerade auf Grund der Feststellungen Schweitzers der Hörer die Pflicht hat, sich mit dem Text und den einzelnen Worten zu befassen, wenn er die Musik überhaupt recht verstehen will! Gerade weil Bachs Musik bis in ihre einzelnen Motive und Klänge hinein so unmittelbar aus den Worten des Textes geboren ist, sind wir auf den Text angewiesen. Eine Neudichtung ist also gerade deshalb notwendig, weil wir vom Text nicht absehen können!

Voraussetzung zu einer erfolgreichen Arbeit wäre erstens, daß ein musikalisch gründlich geschulter Dichter, wenn nicht überhaupt ein Musiker, die Neuformung unternimmt, und zweitens, daß seine Vorschläge allgemein beurteilt und von einer zuständigen Kommission, etwa der Bach-Gesellschaft, behandelt und dann auch als allgemein gültig anerkannt und verbreitet werden. Bachs Kantaten dürfen nicht länger eine Angelegenheit musikalischer Liebhaber bleiben, sie sollen Verständnis im ganzen Volk finden! Deshalb ist es jetzt, wo die Kantatenwelt uns mehr und mehr erschlossen wird, höchste Zeit, der Textfrage näherzutreten. Einem ernsten und vom allgemeinen Interesse getragenen Bemühen dürfte der Erfolg nicht versagt bleiben!

Gibt es eine „Tradition" der Barock-Musik?

Von Carl Bittner-Berlin

Welche Fülle ungelöster Probleme der Wiedergabe barocker Musik noch im Wege steht, auf wie schwankem Boden sich überhaupt unsere Vorstellungen von alter Musik bewegen, das wird selbst unter „Fachleuten" nicht vielen bewußt. Daß schon die bloße philologisch korrekte Lesung eines Bachschen Notentextes eine Aufgabe ist, der sogar unter wissenschaftlich gebildeten Musikern wenige gewachsen sind, ist keine Übertreibung, sondern eine beschämende Feststellung, die sich an vielen Beispielen, wie etwa an Vorworten und „kritischen" Bemerkungen gelehrter Herausgeber Bachscher Werke leicht erweisen läßt. Daß es sich dabei nicht nur um kleine Gelegenheits-Entgleisungen handelt, sondern oft genug um grundsätzliche Mißverständnisse, die den Charakter eines ganzen Stückes, ja, einer ganzen Gattung von Stücken völlig entstellen, ist leider Wahrheit, und um so betrübendere Wahrheit, als die Meister des in jeder Hinsicht absolutistischen und formhörigen Barock, weit entfernt von dem Persönlichkeitskult der Romantik, jede in diesem Sinne „individuelle" Wiedergabe ihrer Werke — nach der Devise „Zwar geht's auch anders, doch es geht auch so" — entschieden abgelehnt hätten. Der Bezirk an Freiheiten, die sie dem Interpreten zugestanden, war genau umgrenzt und lag anderswo.

Je weiter zurück er die Musikdenkmäler der Vergangenheit verfolgt, desto schmerzlicher empfindet der denkende Musiker die Unvollständigkeit, die Skizzenhaftigkeit des vor ihm liegenden Textes, desto mehr bedauert er das Fehlen einer unmittelbaren Tradition. Die Alten selbst versuchten auf verschiedenen Wegen diesem Mangel zu steuern. Wir wissen von den Bemühungen des alten Bach, seinen früheren Werken in Neuausgaben eine genauere Fassung zu geben. Man vergleiche die Einleitung seiner h-moll-Partita in der späteren Fassung mit der ersten (c-moll)-Ausgabe. Es fehlte auch nicht an Versuchen, die hoffnungslose Ungenauigkeit des Notenbildes durch eine neue Notation zu ergänzen. Sehr aufschlußreich ist dafür die „tonotechnische" Notation des Paters Engramelle. Sie war nicht so sehr für den ausübenden Musiker bestimmt, der ja aus mündlicher Überlieferung schöpfte, wie für den „Tonotechniker", den Handwerker, der eine vorliegende Komposition auf die Walze eines mechanischen Spielwerks zu übertragen hatte. Aus den Beispielen zeitgenössischer Musik, die Engramelle in seinem Lehrbuch („La Tonotechnie", Paris 1775), und der auf ihm fußende Dom Bédos de Celles im vierten Teile seines „L'Art du Facteur d'Orgues", Paris 1776, in tonotechnischer Schreibart wiedergeben, erkennen wir mit Erstaunen, wie weit die Musikübung der Zeit sich von dem primitiven Notenbilde entfernt hatte. Eine Fülle improvisierter Verzierungen und Kadenzen belebt die simplen Konturen des Stückes; zahlreiche rhythmische und artikulatorische Eigenheiten geben ihm das eigentliche charaktervolle Gepräge; von einem Legato des Vortrages, wie es der buchstabengetreue Spieler dem Notenbild entnehmen zu müssen glaubt, ist — so überraschend es klingt — so gut wie gar nicht die Rede. Kurzum, der ahnungslose

Cembalist von heute ist zur Wiedergabe eines solchen Notenbildes ebenso wenig imstande wie ein der französischen Aussprache Unkundiger zum Vorlesen eines französischen Buches.

Diese wenigen Beispiele, denen grundsätzliche Bedeutung nicht nur für die Wiedergabe der französischen Musik des 18. Jahrhunderts, sondern auch für die der Werke Bachs zukommt, sind wohl geeignet, uns über die gewaltige Rolle der Tradition die Augen zu öffnen. Wir besitzen aber, so seltsam das zunächst auch scheinen mag, eine Quelle solcher unmittelbaren Überlieferung, die bisher in unbegreiflicher Weise vernachlässigt worden ist, in den mechanischen Spielwerken des 18. Jahrhunderts, die aufzufinden und zu untersuchen gewiß reichlich lohnen würde. Das Barock hat uns nicht nur eine Menge von Flötenwerken, Drehorgeln, größeren Orgelwalzen und Musikautomaten hinterlassen; Verfasser machte die lustige Entdeckung, daß sogar unser „Phonola" oder „Pianola", jenes Vorsatzinstrument, das mit einem Tasteninstrument vereinigt mechanische Musik erzeugt, damals bereits existierte. Zum Beleg diene unsere Wiedergabe eines Kupferstiches aus Engramelles „Tonotechnie".

Wir blicken in die Werkstatt eines Walzenstechers. Der Meister selbst ist damit beschäftigt, nach den Berechnungen auf einem vor ihm liegenden Blatte die Walze für ein größeres Flötenwerk zu stechen; der Geselle setzt eine kleinere Drehorgel zusammen. Der Gewölberaum der Werkstatt zeigt außer einer wahrscheinlich mechanischen Orgel in der Fensternische eine große Flötenuhr, an der gegenüberliegenden Wand einen mechanischen Flötenspieler, dessen Trakturwerk im Sockel angedeutet ist, und vor allem — darauf kommt es uns an — ein Cembalo mit einem Vorsatzinstrument, dessen Wirkungsweise aus dem Stiche mit aller Deutlichkeit hervorgeht. Es handelt sich um ein großes, auf zwei Böcken ruhendes und mit einer Kurbel betätigtes Walzenwerk, dessen Traktur mittels senkrechter Stäbchen die Tasten des Cembalos niederdrückt. So lächerlich primitiv uns dieser Mechanismus erscheint, dürfte er doch bei sorgfältiger Konstruktion die Aufgabe des mechanischen Cembalospiels restloser gelöst haben als unser Phonola die des mechanischen Klavierspiels; es sei nur daran erinnert, daß die Probleme der Dynamik und der Pedalisierung für das Cembalo im allgemeinen nicht bestanden.

Sollte es nicht möglich sein, Spielwalzen eines solchen „Cembalo-Phonola" wiederzuentdecken? Sie wären lehrreiche Beispiele für die lebendige Musikübung der alten Zeit; ob auch nachahmenswerte — diese Frage überlassen wir den Kunstphilosophen.

Musikalisch-dramatische Parallelen bei Mozart

Von Theodor Veidl-Prag

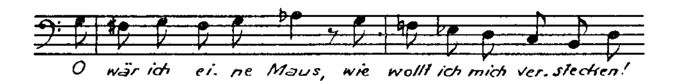
Von Hans von Wolzogen, dem bekannten Jünger Richard Wagners, gibt es ein Buch „Musikalisch-dramatische Parallelen", in dem der Verfasser charakteristische Stellen aus Wagners Werken in Gestalt kurzer Notenbeispiele, denen eine auffallende musikalische Familienähnlichkeit beim ersten Blick anzumerken ist, einander gegenüberstellt.

Die musikalische Verwandtschaft ist aber immer, wie Wolzogen nachweist, durch eine ähnliche dramatische Situation bedingt, so daß man nicht von zufälligen Reminiszenzen sprechen kann. Es sind vielmehr stilistische Eigenheiten des Komponisten, die in ihrer Gesamtheit einen hübschen Beitrag zum musikalischen Charakterbild Wagners ergeben.
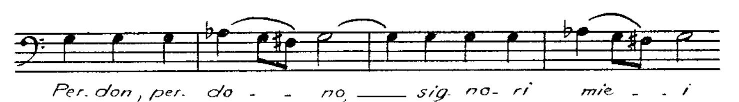
Eine gleiche Untersuchung mit Mozarts dramatischen Meisterwerken anzustellen, hat natürlich von vornherein keine Aussicht, auch nur annähernd zu einem so reichen Ergebnis zu kommen, wie das bei Wagner möglich war. Das liegt nicht nur daran, daß Mozarts Opern an Zahl und Umfang den Werken Wagners nachstehen; der eigentliche Grund ist vielmehr darin zu suchen, daß die Werke dieser Meister zeitlich zu weit auseinanderliegen und die beiden stilistisch geradezu Antipoden sind. Vor allem ist der Meister des achtzehnten Jahrhunderts viel stärker durch die Form gebunden und nicht in dem Sinne Ausdrucksmusiker wie der des folgenden Säkulums.

Immerhin lassen sich auch bei Mozart einige Ausdrucksparallelen bloßlegen, womit zwar gewiß kein neuer Aspekt für das musikalische Charakterbild des Meisters geschaffen wird, wohl aber werden damit kleine Züge, die leicht unbemerkt bleiben, scharf beleuchtet.
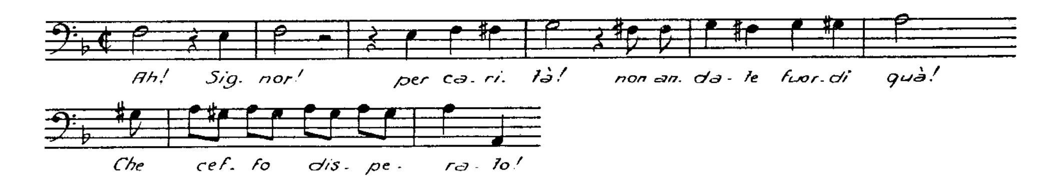
Im ersten Finale der „Zauberflöte" läßt sich Papageno folgendermaßen vernehmen:
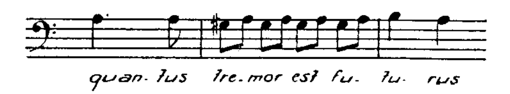


Aus Furcht vor Sarastro dreht und wendet er sich chromatisch um das G herum, obzwar er sonst gerade kein Freund von Chromatik ist. Aber die Angst schnürt ihm offenbar die Kehle zusammen. Genau so geht's auch Leporello im großen Sextett des zweiten Aktes:
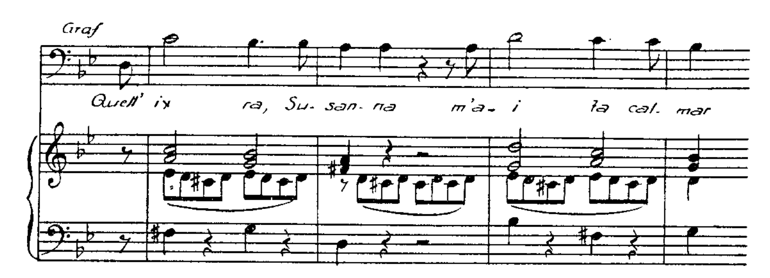


und später in der Komturszene:
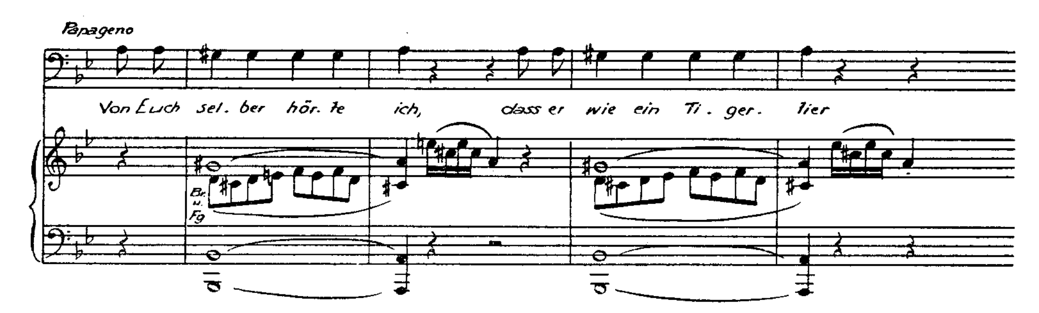


Eine ganz ähnliche Stelle ist auch im Requiem zu finden, wenn im Dies irae die Schrecken des Jüngsten Gerichtes geschildert werden und der Chor unisono erschaudert:
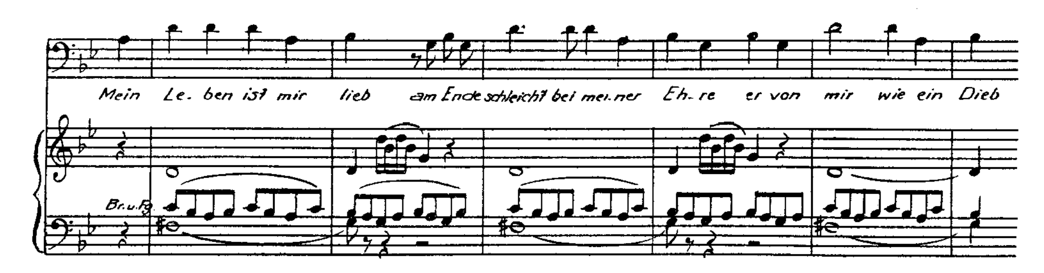


Nicht anders ist es im ersten Finale des „Figaro", wenn der Graf zum Bewußtsein seiner Schuld kommt, nur ist hier die chromatische Bewegung ins Orchester verlegt und der zweiten Violine als Mittelstimme zugeteilt:
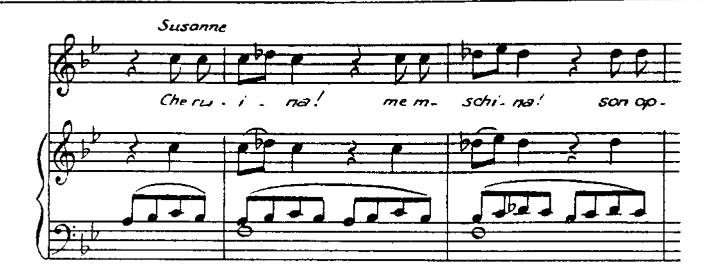


Damit verwandt sind zwei Episoden im Quintett des ersten Aktes der „Zauberflöte". Wieder ist es Papageno, der eine ängstliche Besorgnis äußert, die im Orchester eine etwas komische Färbung erhält, indem die bewegte Mittelstimme der Bratsche durch Hinzutritts des Fagotts drastisch hervorgehoben wird:
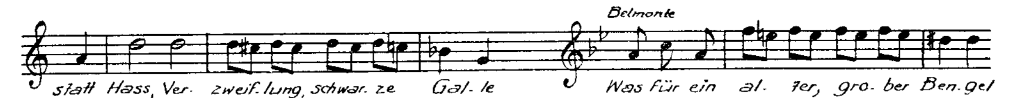


Das Gleiche gilt von der kurz darauffolgenden Stelle:
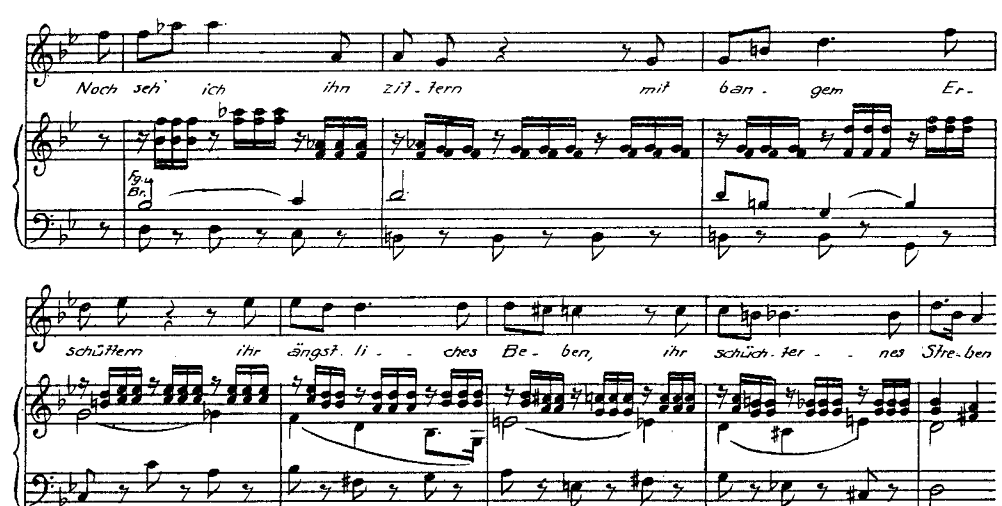


Sollte nicht auch im Terzett des ersten Aktes von „Figaros Hochzeit" die Achtelbewegung der zweiten Violine mehr als eine bloße Füllstimme bedeuten und nicht vielmehr Susannes Verlegenheit und Aufregung betreffen?
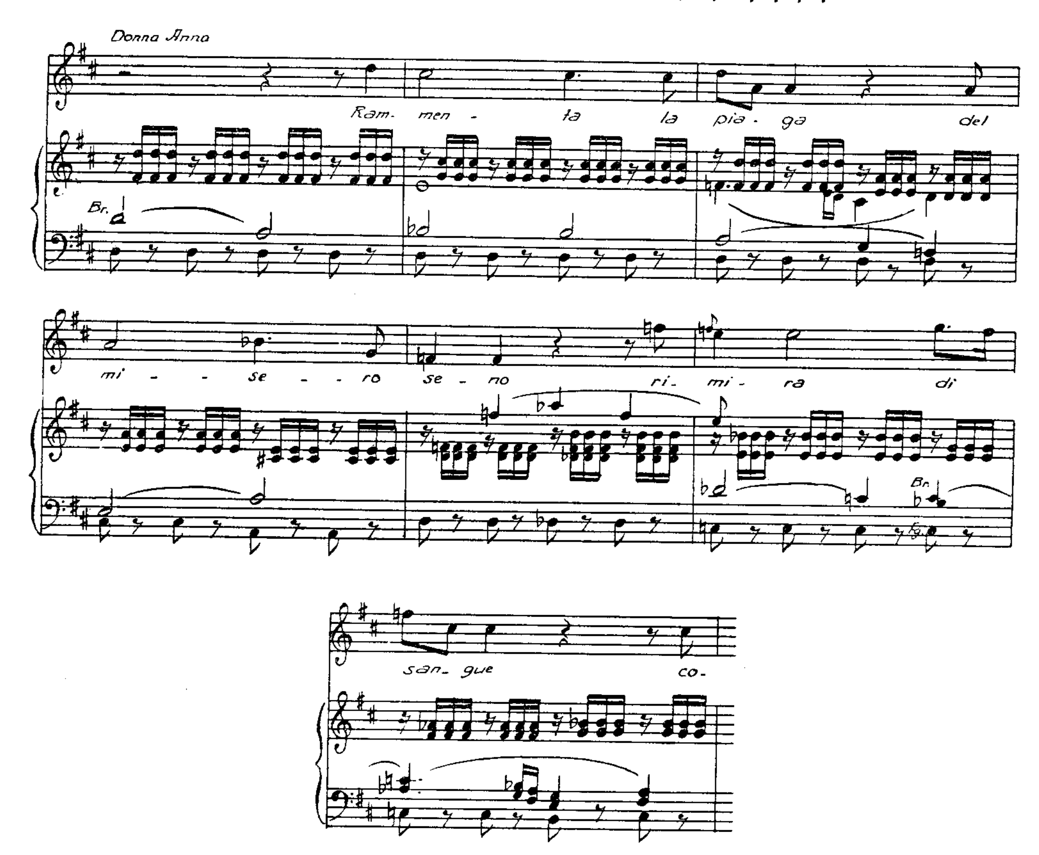


In diesem Zusammenhang verdienen noch zwei an weiter oben erwähnte Beispiele gemahnende Fälle verzeichnet zu werden, die dem ersten Quintett der „Zauberflöte" und dem ersten Duett der „Entführung" entnommen sind. Hier liegt allerdings keine Furcht vor, wohl aber verwandte Affekte, nämlich Unmut und Entrüstung:
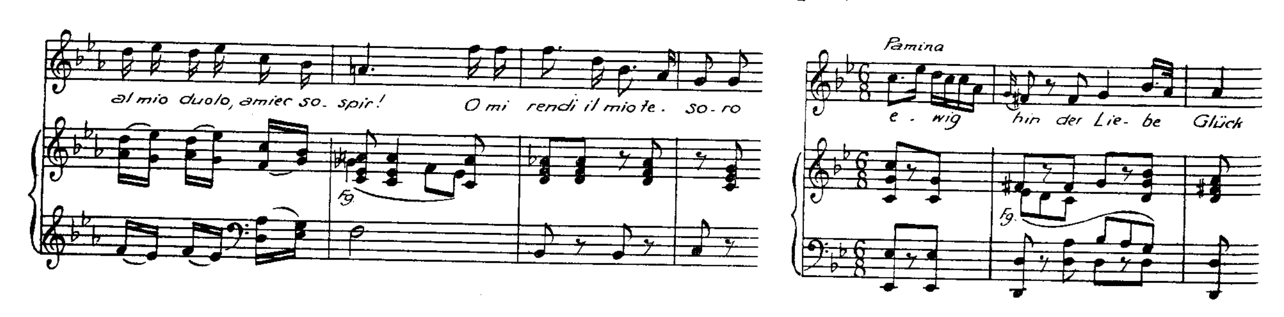


Für den Ausdruck von Schmerz und Kummer bedient sich Mozart mit Vorliebe einer ausdrucksvollen Mittelstimme, an der Bratsche und Fagott beteiligt sind, wobei letzteres klanglich im Vordergrund steht. Man kann sogar behaupten, daß Mozart hier mit der charakteristischen Klangfarbe dieses Instrumentes gerechnet hat. Eigentlich gilt Weber als der erste, der es verstanden hat, die unterschiedlichen Klangregionen der Instrumente wirkungsvoll auszunützen. Hier aber liegt ein Fall vor, wo Mozart der Romantik vorgegriffen hat. Der nicht edle Klang des Fagotts, der nach der Höhe zu immer dünner wird, kann in der eingestrichenen Oktave bei gehaltenen Tönen sehr leicht zur klagenden Stimme werden, besonders in Verbindung mit chromatischer Tonfolge. Ein schönes Beispiel dafür bietet die erste Arie der Königin der Nacht, wo sich unter der zitternden Bewegung der Violinen Bratsche und Fagott zunächst bis zum eingestrichenen D empordrängen, um sich dann plötzlich mit großem Ausdruck zum G aufzuschwingen und allmählich auf chromatischen Wegen wieder hilflos zurückzusinken:
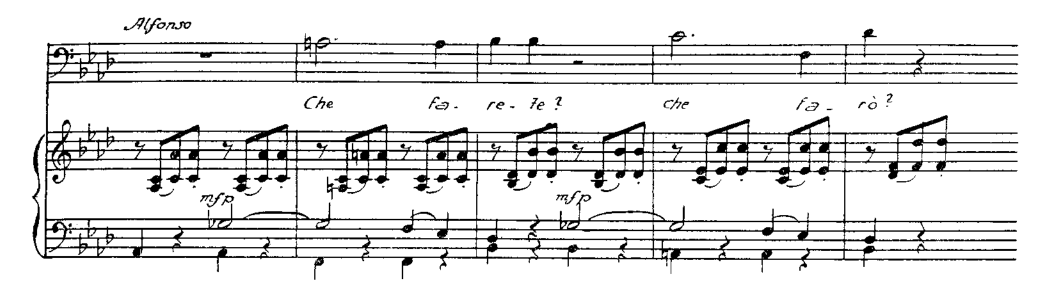


Ganz auffallend ist die Ähnlichkeit dieser Stelle mit einer Episode inmitten der Racheärie der Donna Anna. Sowie sich ihre Leidenschaft etwas mäßigt und das Bild des Ermordeten lebhaft vor ihre Seele tritt, beginnt im Orchester die zitternde Bewegung der Violinen, während die Bratsche eine Kantilene anstimmt, zu der sich das Fagott mit einer zweiten Stimme gesellt. Letzteres tritt hier also solistisch hervor:
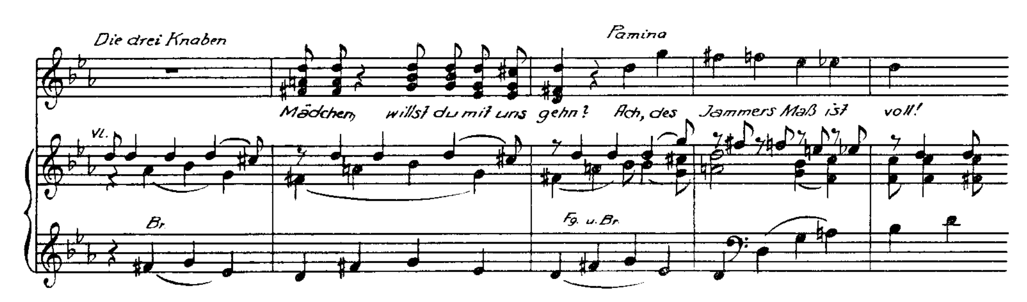


Bemerkenswert ist im vorletzten Takt dieses Beispiels der frei einsetzende Vorbehalt der kleinen None, ein schmerzlicher Akzent, dem wir in der gleichen Weise auch schon im „Figaro" in der Arie der Gräfin begegnen, ebenso wie in der wehmütigen g-moll-Arie der Pamina, und beide Male in der Mittelstimme als Fagottsolo:



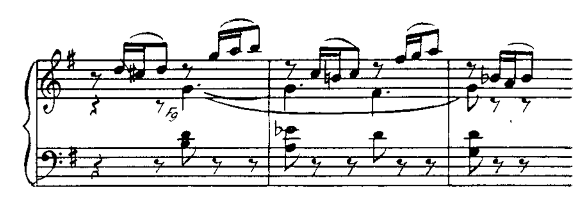
Auch die erste Arie des Alfonso aus „Cosi fan tutte“ wäre hier noch zu erwähnen, nur bestreitet hier die Bratsche allein die Mittelstimme, weil die ganze Arie nur vom Streichorchester allein begleitet wird:
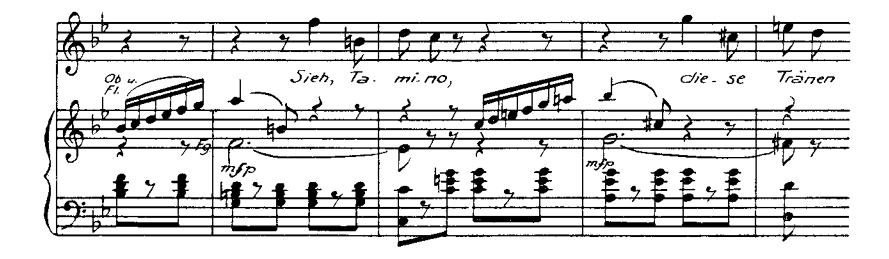


Sehr bezeichnend ist die folgende Stelle aus dem zweiten Finale der „Zauberflöte“, wo erst die Bratsche allein zweimal dieselbe Phrase bringt und erst beim drittenmal, wenn Pamina mit ihrem Jammer beginnt, das Fagott mit klagender Stimme hinzutritt:
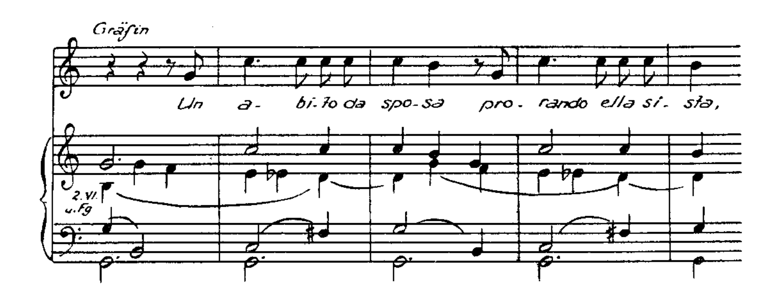


In demselben Finale in der großen Szene des Papageno beantwortet das Fagott seinen Entschluß, sich das Leben zu nehmen, mit dem Klagelaut:



Ebenso stimmt es auch in der schon erwähnten g-moll-Arie der Pamina in ihre Klage mit ein:



Derselbe schüchtern klagende Klangcharakter der hohen Lage dieses Instrumentes ist es auch, der im „Figaro", im Terzett des zweiten Aktes die tödliche Verlegenheit der Gräfin nur allzu deutlich verrät, die dem eifersüchtigen Gatten weismachen will, Susanne sei im Nebenzimmer, wo er mit Recht den Pagen vermutet. Und wieder ist es eine chromatische Nebenstimme:



Damit sind die musikalisch-dramatischen Parallelen, die sich bei Mozart nachweisen lassen, so ziemlich erschöpft. Als kleine Beiträge zur Charakteristik der Tonsprache dieses Meisters verdienen sie immerhin einige Beachtung.

Der Ur-Bruckner

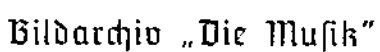
Betrachtungen zur kritischen Gesamtausgabe

Von Oskar Lang - München

Es hat lange genug gedauert, bis die Erkenntnis von Bruckners überzeitlicher und wahrhaft einzigartiger Größe entgegen allen Anfeindungen, Mißdeutungen und Verkennungen in der Welt sich durchgesetzt hat. Er selbst sollte ja nur noch die Morgenröte seines Ruhms erleben. Allein die Eroberung des gewaltigen Musikkosmos, den die Brucknerwelt darstellt, ist auch heute noch nicht, wie manche vielleicht vermeinen könnten, beendet, im Gegenteil, sie ist, ganz abgesehen von der weiteren Ausbreitung und Vertiefung des Verständnisses, gerade jetzt in eine bedeutsame Phase eingetreten, die ungeahnte Perspektiven eröffnet und letzte Entscheidungen fordert. Ja, man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, daß, vom Blickpunkt der jüngsten Forschungsergebnisse aus gesehen, Bruckners musikalisches Werk in einem neuen Lichte erscheint und hinter allen sie bisher noch verdeckenden Nebelhüllen seine wahre Geistesgestalt in reiner Klarheit und einer schon fast mythischen Erhabenheit sichtbar zu werden beginnt.

Der Problemkreis, der überraschenderweise auftauchte, und um den es sich hier handelt, ist folgender: Schon seit Jahren kursierten in Kreisen Eingeweihter Gerüchte über die Verschiedenheit der Originalhandschriften und der gedruckten Fassungen bei Bruckners Sinfonien. Obwohl jene nie ganz verstummten und einzelne Forscher immer dring-
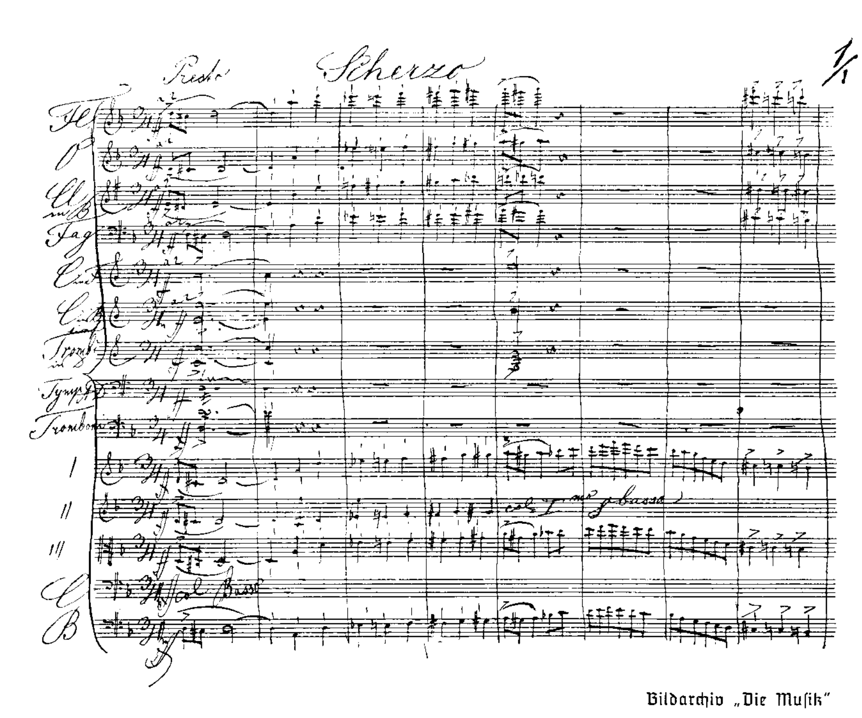




Bildarchiv „Die Musik"

Anton Bruckner als Chormeister der Liedertafel „Frohsinn" zu Linz im Jahre 1868 44 Jahre alt



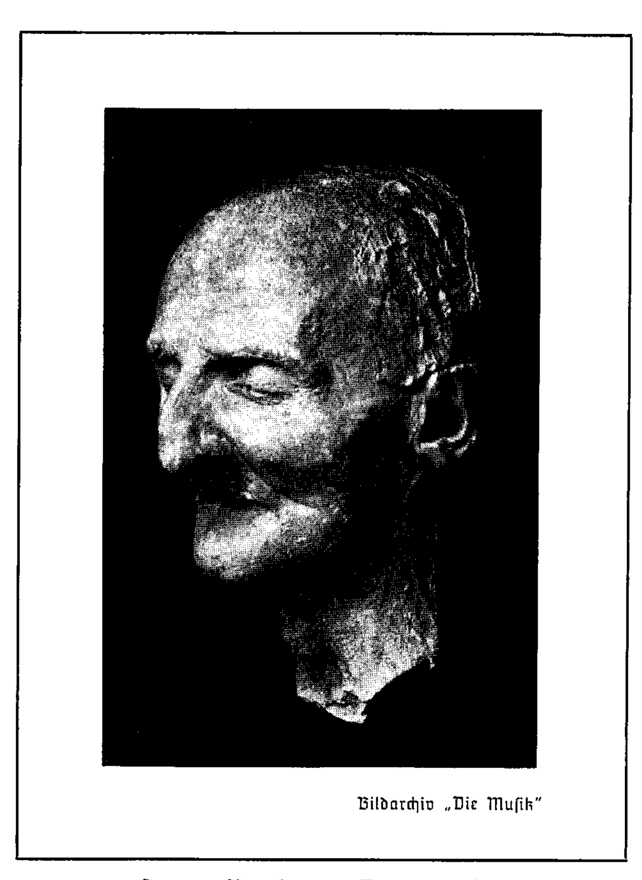
Bildarchiv „Die Musik"

Anton Bruckner aus der Entstehungszeit der „fünften Sinfonie"
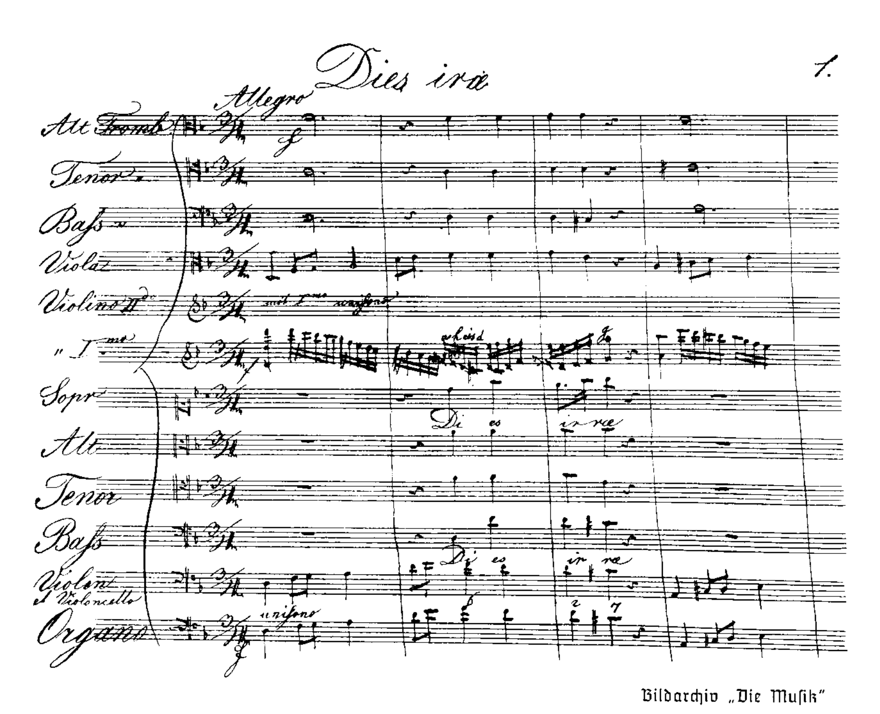


Bildarchiv „Die Musik"

Nachbildung von Anton Bruckner's Skizze zum Scherzo der D-Moll-Sinfonie



Bildarchiv „Die Musik"

Anton Bruckners Totenmaske



Bildarchiv „Die Musik"

Nachbildung der ersten Partiturseite von Anton Bruckners „Dies irae"

licher Aufklärung über diese wichtige Frage verlangten [1]), war nie etwas Genaueres, vor allem nicht über den Umfang der Abweichungen, zu erfahren. Die Tatsache selbst wurde zwar nie bestritten, doch suchte man sie zu bagatellisieren und ging geflissentlich einer Entscheidung aus dem Wege. Es ist der „Internationalen Bruckner-Gesellschaft" zu danken, daß sie endlich das geheimnisvolle Dunkel lüftete und durch Veröffentlichung der Originalmanuskripte bereits in den ersten Bänden einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners — deren Herausgabe gemeinsam mit der Wiener Nationalbibliothek erfolgt — Klarheit in diese Wirrnis brachte, bei der der Sachverhalt nun einwandfrei und offen aufgedeckt wurde. Kritische Gesamtausgaben erfreuen sich im allgemeinen keiner großen Beliebtheit und werden meist als rein fachwissenschaftliche Angelegenheiten betrachtet, bei der Gelehrte Gelegenheit haben, ihre philologische Weisheit an den Mann zu bringen; hier aber handelt es sich — und darauf muß die Öffentlichkeit mit allem Nachdruck hingewiesen werden — um eine Großtat, die die ganze Musikwelt angeht; denn sie löst den Bann, der bislang noch auf Bruckners Werk gelegen war.

Allerdings: niemand — außer wer vielleicht Einblick hatte — hätte, auch nicht in seinen kühnsten Träumen, ein solches Ergebnis, wie es nun zutage trat, vorausgeahnt; man mochte wohl mit einigen instrumentalen Änderungen, gewissen dynamischen Retuschen und vielleicht sogar kleineren Strichen gerechnet haben, aber wer hätte je gezweifelt, daß in unsern Sinfoniekonzerten etwas anderes als der im wesentlichen originalgetreue Bruckner geboten werde. Dieser Glaube ist nun schwer erschüttert worden; denn es zeigte sich nicht nur, daß zum mindesten bei einer Reihe seiner Hauptwerke die Partituren, so wie sie bisher im allgemeinen Gebrauch waren, von den Urhandschriften, auch den letzten eigenhändig geschriebenen, ganz erheblich abweichen; nein, es ist eine nicht mehr abzuleugnende Tatsache, daß manche Druckfassungen in ihrer Gänze gar nicht von Bruckner selbst herrühren, sondern als mehr oder minder tief eingreifende Bearbeitungen von fremder Hand anzusehen sind, die teilweise das Gesamtbild seiner Werke erheblich entstellen. Das bedeutet aber nicht Geringeres als die Feststellung, daß über vier Jahrzehnte lang gewisse Sinfonien Bruckners, und darunter einige der bedeutendsten, gar nicht in der Originalgestalt, sondern in überarbeiteter Fassung — gleichviel welchen Wert man diesen auch beimesse — erklangen. Eine Feststellung, die immerhin geeignet ist, einiges Aufsehen zu erregen. Denn man stelle sich nur einmal vor, es würden bei den anerkannten Meisterwerken eines Malergenies, die viel bewundert und angestaunt in unseren Museen hängen, nun plötzlich Übermalungen und Retuschen aller Art, etwa von der Hand eines Schülers, nachgewiesen, ich glaube, die Bestürzung in der Kunstwelt wäre nicht gering. Nicht viel anders aber liegt der Fall bei Bruckners Sinfonien, nur daß es wahrlich beschämend lange gedauert hat, bis der wirkliche Tatbestand hier aufgedeckt wurde.

[1]) Auch der Verfasser trat in seinem 1924 veröffentlichten Bruckner-Buch (C. H. Beck-Verlag, München) dafür ein.

Wie konnte das nur geschehen? Wie war solches möglich? Das ist wohl die nächstliegende Frage. Nun, es ist bekannt, daß Bruckner, der bis zu seinem 60. Lebensjahr wenig Gelegenheit hatte, seine eigenen Werke zu hören, sich bei der letzten Durcharbeitung oft genug, ja fast regelmäßig von seinen Schülern und Jüngern, den Brüdern Schalk und Ferdinand Löwe, betreffend der Instrumentierung beraten ließ (Löwe erhielt für seinen Eifer sogar vom Meister den Spitznamen „Mein Berlioz"). Entsprang dieses Überprüfen mit Freunden bei Bruckner, dem „ewigen Prüfling", nur einer übergewissenhaften Selbstkritik — er wollte seine Schöpfungen makellos, gefeit gegen jeden Tadel hinterlassen —, so mochten jene Bruckners Verhalten gerade in diesem Punkt doch mißverstanden, nämlich als Schwäche und Unsicherheit ausgelegt haben. Dabei ist es völlig irrig anzunehmen, daß Bruckner sich etwa alles einreden ließ; denn es kam, wie Auer berichtet, öfters zu sehr stürmischen Auseinandersetzungen. Immerhin scheinen sich Schalk und Löwe immer mehr in diese Treuhänder- und Sachwalterrolle eingelebt zu haben, so daß sie sich schließlich für befugt hielten, auch da als Korrektoren zu wirken, wo nicht die ausdrückliche Zustimmung des Meisters dafür vorlag, nämlich zu der Zeit, als Bruckner bereits so krank war, daß er sich um die genauere Durchsicht der Stich- und Druckvorlagen nicht mehr kümmern konnte und sie vertrauensvoll von seinen Schülern besorgen ließ. Ein Musterbeispiel hierfür ist die von Schalk 1895/96 besorgte Ausgabe der 5. Sinfonie; auch die 9., die Löwe sieben Jahre nach Bruckners Tode in eigener instrumentaler Einrichtung herausgab, wurde ohne einen diesbezüglichen Vermerk in der Partitur veröffentlicht. Wenn die Jünger hierbei päpstlicher als der Papst vorgegangen sind, so geschah dies selbstverständlich — das braucht kaum betont zu werden — in der allerbesten Absicht, zum höheren Ruhme des Meisters, dem sie sich verschrieben hatten und für dessen Werk sie ihr Leben lang als Verkünder und Interpreten eintraten. Trotzdem lag diesem ihrem Vorgehen ein schwerwiegender Irrtum zugrunde. So unerschütterlich sie zu ihrem Lehrer und Meister hielten, vor dessen allgewaltiger Größe sie sich in Ehrfurcht beugten, so wähnten sie doch eine Achillesferse bei ihm entdeckt zu haben: das war die Instrumentation. Hier glaubten sie ihn noch befangen in alten Schultraditionen (Orgelklangvorstellungen), wovon er herkam, und zu wenig vertraut mit den Errungenschaften der modernen Musik, letztlich wohl auch, da Bruckner ja fast nie dirigierte, zu unerfahren in den rein klanglichen orchestralen Wirkungsmöglichkeiten. Daraus schöpften sie, um auch den letzten Schatten einer Unvollkommenheit bei ihm zu tilgen, das Recht, ihm aufzuhelfen oder, wie Schalk so bezeichnend in seinen Briefen [2]) einmal schreibt, ihn „auffüttern zu dürfen". Sie bemerkten gar nicht, wie sehr sie von falschen Voraussetzungen ausgingen; denn wo gäbe es ein Genie, das die schöpferischen Ausdrucksformen der Gattung, in der es sich ausspricht — und dazu gehört auch die Instrumentation! —, nicht beherrschte? Sonst wäre es wahrlich keines. Nein, nicht Bruckner instrumentierte etwa mangelhaft — wer noch, außer den wenigen Großen, hat dem Orchester so zauberhafte überirdisch-schöne Klänge entlockt? —, sondern seine

[2]) Franz Schalk, Briefe u. Betrachtungen. Wien 1935. Musikwissenschaftlicher Verlag.

Jünger verstanden seine besondere Art der Instrumentation nicht. Sie waren eben ganz im Klangideal der Liszt-Wagner-Richtung befangen, während Bruckner bei aller Anlehnung daran doch ein absolut eigenes verfolgte, das in der klassischen Sinfonik gründete, aber doch zugleich, wie wir heute sehen, zukünftige Tendenzen einer kommenden Zeit vorwegnahm und erfüllte. Sie erblickten in ihm, wie so viele, wesentlich nur den Wagner-Adepten, während er doch in allem und jedem ganz er selbst war, Anton Bruckner. So kam es also, daß, aus mißverstandener Gefolgschaftstreue heraus, diese Werke nicht in der Originalgestalt, sondern in fremder Einkleidung ihre Lebensreise antraten.

Wer noch etwa Zweifel hegen sollte, ob nicht doch auch die Druckfassungen der in Frage stehenden Sinfonien wenigstens in ihren Intentionen auf Bruckner zurückgehen sollten, der möge nur einmal die Partitur der fünften mit der jüngst veröffentlichten Originalhandschrift vergleichen. Die Eingriffe im Instrumentalen sind derart erheblich, daß im Verhältnis zur Länge des Werkes nur wenig Takte gleichgeblieben sind. Vor allem aber sind die Klangvorstellungen, die den zwei Fassungen zugrunde liegen, zu verschieden, als daß sie wirklich beide von Bruckner stammen könnten. Denn man kann doch nicht annehmen, daß ein Komponist bei der Bearbeitung ausgerechnet seine ureigensten Ausdrucksmittel verleugnet; das müßte man aber. Während nämlich Bruckner alles in großen, staffelförmig gegliederten Gruppen zusammenfaßt, wobei Holz-, Blechbläser und Streichorchester gegeneinander gehalten sind, ist in den Druckpartituren der Grundsatz der Klangfarbenmischung durchgeführt, der die ruhige festgefügte Tektonik zugunsten impressionistisch malerischer Farbwirkung weitgehend zerlöst und auflockert. Es sind zwei gegensätzliche Stilprinzipien, die, an sich unvereinbar, hier verquickt wurden. Man darf ruhig zugeben, daß die Bearbeitungen sehr geschickt gemacht sind, aus großer Kennerschaft heraus, ja sie sind nur viel zu geschickt, d. h. sie verraten zu viel Kapellmeisterroutine und glätten und schwächen ab, da wo Bruckners eigenwillig geniale Lösungen in ihrer Kühnheit und Herbheit ungleich zwingender und eben allein richtig wirken.

Ähnliches gilt von den dynamischen und agogischen Änderungen; auch hier wird überall die Tendenz zu häufigem Wechsel, zur Milderung der Härten und Lockerung der Formen erkennbar, während wir Bruckner immer bemüht sehen, die rhythmischen und dynamischen Kräftespannungen in großen Bögen durchzuhalten. Unbrucknerisch wirken besonders die mannigfachen Tempomodifikationen, die geeignet sind, die einheitliche Linie des Gesamtflusses zu zerstückeln. Bruckners Größe erweist sich eben auch hierin allen Interpretationskünsten gegenüber als weit überlegen. Einschneidender noch als diese Retuschen sind jedoch die Kürzungen; denn sie zerreißen direkt das Formgefüge und machen dadurch zu öfteren Malen den Entwicklungsablauf unverständlich. So sind im Finale der 5. Sinfonie allein 120 (!) Takte gestrichen, darunter die Reprise des Hauptthemas und des Seitenthemas, des weiteren ein Stück der Doppelfuge. Im Finale der 4. fehlen ebenfalls 48 Takte. Wie durch solche Ausmerzungen der Bau des ganzen Satzes entstellt, ja geradezu unkenntlich gemacht wurde, ist einleuchtend. Dazu kommen aber noch hie und da Eingriffe in die kom-

positionelle Struktur: so ist im Finale der 5. der Themenkopf (Oktavsprung in der Trompete) rhythmisch geändert (Achtel statt Viertel), ebenso die melodische Linie im vorletzten Takt des Adagios, in der 9. der dissonante Schlußakkord der letzten Steigerung (Takt 206 des Adagio). Daß die Einführung des zweiten Bläserchors in der Koda der 5. auf Schalk zurückgeht, ist bekannt; hierfür hatte er zwar die Billigung Bruckners eingeholt, doch ist die allzu brillante Orchestrierung (mit Becken, Triangel, Pikkoloflöten und Holzbläsersechzehnteln) mit dem Geist des Werkes nicht vereinbar, wie die Aufführung beider Fassungen unter S. v. Hausegger am 28. Oktober 1935 in München klar erwies.

Aus dem Gesagten erhellt wohl deutlich genug, um welch bedeutsames Problem es sich handelt; es ist ein Fragenkomplex, wie er solcherart noch nie um die Werke eines Großen entstand und wohl einzig in der Musikgeschichte dasteht. Die Originale sind uns bisher vorenthalten worden; wir haben nicht nur ein Recht, sondern die Pflicht, sie zu verlangen. Denn wir stehen heute anders zu Bruckner als noch die Generation der Jahrhundertwende. Unser Stilgefühl hat sich geschärft und aus diesem heraus lehnen wir einen retuschierten und durch Korrekturen schmackhaft gemachten Bruckner ab. Die Revision muß in vollem Umfang und mit aller Gründlichkeit durchgeführt werden, theoretisch und praktisch zugleich. Wir dürfen erwarten, daß künftighin seine Werke nur noch in der Originalgestalt, ohne Striche und fremde Zutaten, zu Gehör gebracht werden.

Bis jetzt liegen an Originalfassungen in der kritischen Gesamtausgabe vor: die 9. Sinfonie mit den bislang unbekannten Finaleskizzen, die 5., die bei weitem die stärksten Abweichungen aufweist, und die 6. Sinfonie. Von der 1. wurden zwei auf Bruckner selbst zurückgehende Fassungen, die „Linzer Urfassung" und die spätere Wiener, herausgegeben [3]). Man darf nach den bisherigen Resultaten aufs höchste gespannt sein, was die weiteren Bände an Überraschungen bringen werden.

So seltsam übrigens, ja schier unbegreiflich es uns anmuten mag, daß solches um das Werk eines musikalischen Großmeisters geschehen konnte, auch dies gehört mit zum Bruckner-Schicksal und seinem tragischen Leidensweg. Er selbst scheint etwas davon vorausgeahnt zu haben; in einem Brief an Weingartner empfiehlt er diesem auf seinen Vorhalt über die allzu große Länge des Finales der 8. bei der Aufführung „fest zu kürzen; denn es wäre zu lang und gilt nur späteren Zeiten". Daraus spricht die Einsicht, daß seine Zeit für ihn noch nicht reif war, aber auch die Überzeugung, daß die Nachwelt ihn einmal voll erkennen und dann auch den ungekürzten Fassungen gerecht werden würde.

---

[3]) An unedierten Frühwerken erschienen außerdem: das Requiem in d-moll (1848), die Missa solemnis in b-moll (1854) und vier Orchesterstücke aus der Linzer Zeit.

Überflüssiger Streit um Liszt

Von Rudolf Sonner-Berlin

Nach den Jahrhundertfeiern von Heinrich Schütz, Joh. Seb. Bach und Georg Friedrich Händel im vergangenen Jahr bringt uns nun das Jahr 1936 die 125. Wiederkehr des Geburtstages von Franz Liszt, der am 22. Oktober 1811 geboren wurde, und die 50. Wiederkehr seines Todestages; er starb am 31. Juli 1886. Man wird in allen Kulturstaaten des Kontinents diese Jubiläumsdaten festlich begehen. Es ist zu erwarten, daß aus diesem Grunde innerhalb der öffentlichen Meinung eine Verschiebung der Anschauungen über Liszt eintreten wird, und zwar nach einer einseitigen Glorifizierung hin. Ansätze dazu sind bereits schon spürbar.

Der italienische Pianist Giovanni Minotti hat vor einiger Zeit in München einen Vortrag gehalten unter dem ominösen Titel „Die Rehabilitierung des Komponisten Franz Liszt". Marktschreierisch wurde dabei noch weiter angekündigt „Die Preisgabe des Geheimschlüssels zur h-moll-Sonate" und ein „Beethovendenkmal aus Tönen". Man sieht, der Redner versteht sich auf die reißerische Art, im Publikum die Sensationslust zu wecken. Braucht es dazu, so fragen wir, tatsächlich einer Rehabilitierung Liszts? Ist er jemals von uns geächtet gewesen? Wir wenigstens wissen nichts davon. In Deutschland war man sich der Bedeutung von Franz Liszt stets bewußt. Es ist niemandem eingefallen, den Ruhm dieses bedeutendsten Pianisten des 19. Jahrhunderts zu schmälern. War er es doch, der mit seinen Paraphrasen dem Publikum überhaupt erst die schweren Werke von Wagner und Verdi mundgerecht gemacht hat, wobei nicht zu übersehen ist, daß er durch seine Anregungen unerhört fruchtbar gewirkt hat. Was die selbstschöpferische Begabung Liszts anbetrifft, teilen sich zwar die Meinungen. Die einen haben sein kompositorisches Schaffen überschätzt, andere dagegen keine gerechte Würdigung dafür gefunden. Aber das alles ist kein Grund, daß Minotti nun einseitig seinen „Romantischen Sonatengott Liszt" mit Hilfe einer Vielzahl von Analogieschlüssen aus der vergleichenden Betrachtung einiger Stellen aus Mozarts c-moll-Fantasie und der Beethovenschen Sonate Op. 111 in c-moll und Liszts Sonate in h-moll zu einem bisher unerreichten Genie umwertet. An sich haben wir gegen die Verherrlichung eines deutschen Komponisten durch einen Ausländer nichts einzuwenden, selbst dann nicht, wenn dies höchst einseitig und subjektiv betrieben wird. Wir müssen uns aber dagegen verwahren, daß dies auf Kosten eines anderen deutschen Tondichters geschieht, und obendrein in einer Form, die die Grenzen des Taktes verletzt. Die Lobpreisungen Liszts werden von Minotti mit Seitenhieben gegen Robert und Klara Schumann inszeniert. Dabei wird der Angriff auch gegen Hans Pfitzner vorgetragen, weil dieser sich einmal einen negativen Ausspruch gegen Liszt erlaubt hat. Wir möchten bei dieser Gelegenheit aber doch betonen, daß es die Aufgabe deutscher Musikforscher ist, uns das wahre Liszt-Bild zu schaffen ohne Gehässigkeit gegen andere Tonschöpfer und auf der Grundlage eines stichhaltigen und wahrheitsgetreuen Tatsachenmaterials. Wir haben heute kein Verständnis mehr für

liebenswürdige ausländische Fehlurteile, zumal wenn sie durch Ironisierung und Verächtlichmachung den Ruhm des einen schmälern, um den des andern zu erhöhen.

Man kann Herrn Minotti nicht eindringlich genug empfehlen, sich einmal mit dem Schrifttum Liszts vertraut zu machen. Ich erinnere in diesem Zusammenhang nur an jene beiden aufschlußreichen Feuilletons „Robert und Klara Schumann", in welchen er den beiden ein herrliches Ehrenmal setzte. Darüber hinaus hat aber Liszt beiden seine Förderung in hohem Maße zuteil werden lassen. Auf seine Veranlassung ist es zurückzuführen, daß „Manfred" und „Genoveva" von Schumann in Weimar zur Aufführung gelangten. Die Tatsache, daß Liszt eben die von Minotti so hervorgehobene h-moll-Sonate Schumann gewidmet hat, beweist doch seine unvoreingenommene Haltung gegenüber dem Künstlerpaar. Wenn allerdings Schumann, durch seine Mißerfolge erbittert, es an der nötigen Aufgeschlossenheit gegenüber Liszt hat fehlen lassen, so ist das in hohem Maße seinem psychischen Zusammenbruch zuzuschreiben. Ein Fall, der durch seine Tragik uns zu tiefst erschüttert, der aber niemals gegen einen Kranken ausgespielt werden darf.

Da wir nun von Liszts schriftstellerischer Tätigkeit gesprochen haben, wollen wir sie in einem anderen Zusammenhang betrachten. Mit der feierlichen Verkündigung des Lisztjahres bemühen sich die Ungarn, Liszt zu ihrem musikalischen Nationalhelden zu machen. Wie wenig Liszt mit dem Magyarentum zu tun hat, wird wohl schon dadurch bewiesen, daß seine literarischen Werke in deutscher Sprache geschrieben sind. Seine Eltern haben, wie er, nur deutsch gesprochen, er hat Ungarisch zwar verstanden, aber nie gelernt. In seinen Schriften spiegelt sich das Bild eines mutigen Vorkämpfers für die neudeutsche Musik, die in Richard Wagner ihren konkreten Ausdruck gefunden hat. In seinen kunstreformatorischen Schriften ist Liszt auf dem Gebiet der Kritik bahnbrechend gewesen und zum Vorbild geworden. Es ist eine im Wesen des Deutschen bedingte Art der Kritik, daß er nicht negiert, sondern immer die positiven Seiten herauszustellen sich bemüht, daß er sich mit echt deutscher Gründlichkeit in das Empfindungsleben des zu beurteilenden Künstlers einfühlt, und zwar in so hohem Maße, daß Richard Wagner einmal in den anerkennenden Jubel ausbricht: „Du hast mir zum ersten und einzigsten Male die Wonne erschlossen, ganz verstanden zu sein: Sieh, in dir bin ich rein aufgegangen, nicht ein Fäserchen, nicht ein noch so leises Herzzucken ist übriggeblieben, daß du nicht empfunden hast." Mit derselben Hingabe, mit der Liszt sich intuitiv mit der Künstlerpersönlichkeit beschäftigt, befaßt er sich mit dem Publikum. Er will ihm immer Lehrer und getreuer Führer sein, indem er für die Werke durch allgemeinverständliche Analysen das Verständnis weckt. Das alles aber entspringt einer absolut deutschen Mentalität.

Entscheidender aber als die geistige Haltung spricht für das Deutschtum Liszts seine blutsmäßige Abstammung. Zwar ist Liszt kraft seiner Staatsbürgerschaft Ungar, aber volksmäßig hat er mit dem Magyarentum auch nicht das geringste zu tun. Liszt ist in Raiding geboren, stammt also aus dem Burgenland, dessen Bewohner eingewanderte deutsche Bauern sind. Man darf weiterhin nicht übersehen, daß der Name Liszt

im Taufbuch in der rein deutschen Schreibweise „List" eingetragen worden ist. Anläßlich einer Liszt-Feier hat kürzlich in seiner Rundfunkansprache der derzeitige Landeshauptmann Sylvester sehr deutlich ausgeführt: „Der kleine Franz wuchs in Raiding in einer gänzlich deutschen Umgebung auf. Deutsch waren die Buben, mit denen er spielte, das Gesinde, die Bauern im Dorf, die Häuser, ja selbst der Hausrat, den die Mutter aus der niederösterreichischen Heimat mitgebracht hatte: die Betten mit dem Schnitzwerk, die bemalten Schränke, die vielen bunten Teller und Krüge auf der Wandstellage. Der Vater war deutscher Muttersprache, war in Edelstal geboren und im Burgenland verwurzelt. Damals war in den Städten an der Donau und Theiß, in den Karpathen und Voralpen eine gesellschaftliche Kultur voll köstlicher Eigenart entstanden, die ihre Wurzel und Erfüllung in Deutsch-Ungarn hatte. Die deutschen Bürger Ungarns entfalteten ihr Deutschtum vollkommen ungehindert. Zahllose deutsche Bücher wurden in ungarischen Städten verlegt, deutsche Theatervereine und wissenschaftliche Institute bestanden. In diesem deutsch-ungarischen Kulturmilieu wuchs auch Franz Liszt in Raiding heran."

Trotz dieser unleugbaren Tatsachen nehmen die Magyaren Liszt als den ihren in Anspruch. Merkwürdig bei dieser Angelegenheit bleibt, daß trotzdem eine Übersetzung der literarischen Werke Liszts ins Ungarische bis heute noch nicht erfolgt ist. Wenn das Magyarentum sich Verdienste um Liszt erworben hat, so ist es der Umstand, daß fünf seiner Edelinge sich zusammentaten, um dem jungen Talent eine ordentliche Ausbildung zu gewährleisten. Die Grafen Esterhazy, Apponyi, Szapary, Amade und Viczay warfen ihm für die Dauer von sechs Jahren ein Stipendium von 600 fl. aus.

Die enge Zusammengehörigkeit zwischen der Familie Liszt und den Dorfbewohnern illustriert der herzliche Abschied, den man ihr bereitete. Auch die guten herzlichen Wünsche, welche den Scheidenden den Abschied erleichterte, und insbesondere die Prophezeiung, daß der geliebte Franz „in gläsernen Wagen" einst zurückkehren werde, offenbarten eine innige Volksverbundenheit.

Alle Kunstäußerungen sind bedingt durch das Blut, die Rassen- und Kulturseele, wie Alfred Rosenberg nachgewiesen hat. Sie können von einem Artfremden nur bedingt aufgenommen werden. Wohl wird der Gallier z. B. Johann Sebastian Bach verstehen, aber der letzte Wesenskern dieser nordisch-germanischen Musik wird ihm immer verschlossen bleiben. Über Liszt erfahren wir aus dem Munde einer seiner Schülerinnen, „wie sehr er die Seele germanischen Gemütes in ihrem geheimsten Wesen verstanden und wie sehr sie in seinem eigenen Wesen lebte; denn das musikalische Lied ist das echte Kind deutscher Seele, deutschen Gemütes, deutschen Traumes, vielleicht das einzige, das auch in keiner seiner Fasern germanischem Boden streitig gemacht werden kann, das aber auch nur von Künstlern sich wiedergeben läßt, die es mit einem gleich laut eigenen Herzen in sich aufgenommen haben". Diese Aufnahmefähigkeit ist aber blut- und rassemäßig bedingt. Dazu kommt noch, daß die Forschungen der vergleichenden Musikwissenschaft ergeben haben, daß sich die geschlossene symmetrische Liedform bei den ackerbautreibenden Völkern findet, während die viehzuchttreibenden sich der

freischweifenden Form der Rhapsodie bedienen. Mit Ausnahme der Rhapsodien hat aber Liszt in seinem Schaffen stets die Hochform des Liedes, also die zur Sinfonie erweiterte Sonate, für seine Musiksprache verwendet. Die Rhapsodien, insbesondere die ungarischen, sind aber eher literarisch entstanden. Sie sind sozusagen die musikalische Erläuterung zu seinem recht umfangreichen Buch „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn". Schon von früher Jugend an reizte ihn das Fremdartige an der Musik dieser Pusztakinder. Aber auch diese Fernsehnsucht, die Freude am Sonderbaren sind echt deutsche Wesenszüge. In diesem letzten seiner schriftstellerischen Werke führt Liszt den Nachweis, daß die ungarische Musik von den Zigeunern stammt. In diesem Buch befindet sich auch — und das ist bezeichnend — eine Abhandlung über die Judenfrage, die allerdings in der Systemzeit bei der Herausgabe einer Volksausgabe weggelassen worden ist.

Es muß als peinlich empfunden werden, wenn nun auf Grund dieser Rhapsodien die Ungarn Liszt als Magyaren ansprechen. Liszt ist — und das ist das Entscheidende — blutsmäßig ein Deutscher. Daran ändert auch die äußere Tatsache nichts, daß er gegen Ende seines Lebens mit der Leitung der Landeshochschule der Tonkunst in Budapest betraut worden war. Im übrigen war er immer nur wenige Monate anwesend und den Unterricht erteilte er in deutscher Sprache. Wollte also ein Ungar erfolgreich bei ihm studieren, so war dieser gezwungen, zuvor deutsch zu lernen.

Liszt war nicht nur blutsmäßig ein Deutscher, er war es auch aus innerer Überzeugung. Wie anders wäre es sonst zu erklären, daß er sich 1842 in Paris offen zum Deutschtum bekannte. Er wagte es sogar — trotz der offenkundigen deutschfeindlichen Haltung der Pariser — eine Morgenfeier abzuhalten zugunsten armer, in Not geratener Deutscher. Ein Vollblutmagyar hätte das wohl nie und nimmer getan. Daß Liszt ungarische Rhapsodien geschrieben hat, kann also niemals zum Kriterium seiner Rassenzugehörigkeit werden. Das wäre genau so absurd, wie wenn man Brahms auf Grund seiner ungarischen Tänze zum Magyaren machen wollte.

Beider Hinneigung zur ungarischen Zigeunermusik ist begründet im Zug der Zeit. Die Kunstmusik hatte ihre motorische Spannkraft verloren. Aber gerade die kämpferische Stimmung der Umwelt, der Kampf um ein einheitliches Deutsches Reich, die Vorbereitung zum weltgeschichtlich bedeutungsvollen Abwehrkampf gegen französische Machtgelüste, erzeugten einen willensmäßigen Hochtrieb, der in der Musik seinen Niederschlag fand, eben in neuen motorischen Spannungen, die aus unverfälschter Volksmusik in die Sphäre der Kunstmusik verpflanzt wurden.

Es ist von symbolhafter Bedeutung, daß Liszt seine letzte Ruhestätte fand in der Stadt, in welcher Richard Wagner, dessen treuester Vorkämpfer er war, das deutsche Weihefestspielhaus erbaut hat. Ein Deutscher ruht in deutscher Erde. Er hat wieder zur Heimat gefunden. Deutsches Blut und deutsche Erde sind wieder vereint.

Ludwig Nohls Kampf für Richard Wagner

Von Friedrich Baser-Heidelberg

Wer Otto Jahns Mozartbände las oder „Ludwig van Beethovens Leben" von Thayer, greift kaum zu Ludwig Nohls Biographien. Auch seine mit Fleiß und Herz gesammelten Musikerbriefe sind überholt. Ließ man sich aber von dem tragischen Wagnererlebnis Nohls fesseln, las man seine handschriftlichen Tagebücher, so kann man nur zutiefst empört sein, wie schamlos Robert Eitner in der „Allgemeinen deutschen Biographie" das Bild dieses aufrechten deutschen Mannes verzerrte. Eitner glaubt Nohl für ewige Zeiten angeprangert zu haben, wenn er aus Nohls „Beethoven, Liszt, Wagner" solche Sätze herauszupft: „Nachdem die schneiderhafte Art der Nachromantiker und Kapellmeister glücklich überwunden war, hoffte ich, daß der deutsche Genius mit wahrhaft explodierender Gewalt den Zwitter- und Mißgeburten beider Komponisten (Mendelssohn und Meyerbeer) ein und für allemal den Garaus machen werde." Und: „Es ist das Musikgebaren Meyerbeers durchweg die Art des Affen, der uns die natürlichen Bewegungen des äußeren und inneren Menschen in einer das tiefe Gefühl verletzenden Entstellung zeigt. Es ist ein erschreckendes Bild innerer Armut."

Die Geschichte unserer Musikwissenschaft hat gerade in unseren Tagen viel Unrecht an Nohl gutzumachen. Philologisch-historischer Forscher war Nohl freilich weniger, aber ein deutscher Künder von unbestechlicher Reinheit und Treue der Gesinnung, ein unbeugsamer Kämpfer für deutsche Ideale. Er hat mehr für Richard Wagner gelitten und weniger Dank geerntet als alle andern um den Meister. Unwahr ist Eitners Unterstellung, als sei Nohl nach München gekommen, um Wagners Protektion zu genießen. Vielmehr gab Nohl seine 1861 angetretene Heidelberger Stelle als Privatdozent der „Ästhetik der Tonkunst" (der erste Vertreter dieses Fachs an Universitäten) sehr bald schon auf, um in München Material für seine Mozart- und Beethoven-Biographien zu sammeln, zugleich im Kreise Kaulbachs und der „Krokodile" ergänzende Anregungen zu empfangen. Er kam bald in Beziehungen zu Kronprinz Ludwig, dem Ludwig Nohl seine jungerwachte Wagnerbegeisterung mitzuteilen verstand. Auch soll das Konzept der Thronrede, mit der Ludwig II. sein königliches Amt antrat, von Nohl ausgearbeitet worden sein. Jedenfalls dürfte Nohl der stille Anreger zur Berufung Richard Wagners kurz nach Ludwigs II. Thronbesteigung 1864 gewesen sein.

Pfistermeister, Ludwigs II. Hofsekretär, der Richard Wagner in Stuttgart ermittelte und nach München begleitete, war unserm Nohl von Anfang an nicht geneigt. Nach seinen neuerdings bekanntgewordenen Aufzeichnungen mußte er am 25. Dezember 1864 Nohl 500 fl. überweisen (am 29. wird Nohl in Audienz empfangen) und zu Beginn 1865 seine Ernennung zum „Honorarprofessor für Geschichte und Ästhetik der Musik" vermerken. Im gleichen Januar stöhnt er: „Ewig Theater, Musik, Nohl." Dann scheint der glatte Hofparkettboden endlich seine Schuldigkeit getan zu haben: „Der eitle, an maßloser Selbstüberschätzung leidende Nohl macht sich durch unglaubliche

Taktlosigkeiten beim König mißliebig und muß von der Bildfläche verschwinden. Kaum ist er am 1. Februar nach der Schweiz abgereist, so zieht sich Wagner beinahe selbst die königliche Ungnade des Monarchen zu." Unser offener, ehrlicher Nohl, ziemlich weltfremd, kunstbegeistert, inmitten dieses Hexenkesseltreibens zwischen Ultramontanen, Alt-Bayrischen und intrigierenden Höflingen! Konnte sich denn da einer von Wagners Getreuen halten, etwa Peter Cornelius (wie Nohl „königlicher Professor") oder Hans von Bülow ... oder Hans Richter?! Dennoch ließen sie sich jahrelang diesen Höllensturm um die Nase fegen, bis ein Hoforkan sie auseinandersprengte. 1869 schrieb Richard Wagner an Hans Richter: „Etwa im vergangenen Februar fand ich geeignete Veranlassung, dem König Nohl zu seinem Privatbibliothekar zu empfehlen, und ich tat dieses mit großer, eindringlicher Bestimmtheit. Auf so etwas wird mir aber jetzt immer die Antwort schuldig geblieben. Ich bin's gewohnt."

Wer sich in Wagners Handschrift hineinzulesen verstand, halte nur noch diese Zeilen Wagners aus Luzern vom gleichen Jahre dagegen, die er an Peter Cornelius schrieb: „Das bringt mich darauf, Dich zu bitten, Nohl etwas von mir auszurichten: Als ich an meinem letzten Münchener Abend zu den Umsitzenden mit Humor meine schönen Münchener Erfahrungen und deren Erzeugnisse bezeichnet hatte, wandte ich mich zu Nohl und sagte lachend: ‚Und da glaubt nun Nohl sein Heil geborgen, wenn er in München Professor würde!' Er schreibt mir heute und glaubt in jener Äußerung eine Verhöhnung meinerseits zu verschmerzen zu haben! Du kannst ihm an Deinem Vorhaben und an meiner Behilflichkeit dazu am besten deutlich machen, wie übel er mich verstand ... Übrigens sage ihm doch auch, meine noch zahlreich lebenden Geschwister würde ich verdrießen, aus seiner Lebensskizze von mir zu erfahren, daß mein Vater ‚ein niederer Polizeibeamter' war (er war Jurist und erster Aktuar an der Leipziger Polizei) sowie daß meine Familie eine Weile auf Provinzbühnen Schlesiens und Polens umherzog. (Sie hat das Dresdner Hoftheater nie verlassen.) — Warum über so etwas mich nicht zu Rate ziehen?! Aber leichtsinnig sind sie nun einmal alle, wenn es der Biographie eines Opernkomponisten gilt! Nun, das soll meiner Anerkennung des Trefflichen und Ernsten, das auch diese Schrift enthält, nichts schaden. Aber ich hätte gern von Nohl die Abschrift der beiden Artikel von mir aus Lewalds ‚Europa', ‚Pariser Amüsements' und ‚Pariser Fatalitäten', welche der Unmensch Richter aus Versehen mir nicht kopieren ließ. Den Betrag für die Kopie möge Nohl nur durch Postvorschuß auf die Sendung entnehmen."

Über Vevey und Badenweiler kehrte Nohl 1872 wieder nach Heidelberg zurück, um seine vor 10 Jahren aufgegebene Privatdozententätigkeit wieder aufzunehmen. Diese Odyssee hatte ihn körperlich und geistig zermürbt, aber noch hielt sich der wackere Kämpe aufrecht, ein leichtes Ziel allen Wagnerfeinden und Semiten. An der Universität hatte er keine Freunde: Gervinus ließ nur seinen Händel gelten, wetterte gegen die Instrumentalmusik (Beethoven inbegriffen) und Richard Wagner; ebenso Kuno Fischer, Köchly, eigentlich Wagners Leidensgefährte von 1849, und die anderen. Leider war Helmholtz, der Akustiker und Wagnerfreund, nach Berlin gegangen.

Den Todesstoß gab man Nohl, als seine „Denkschrift für unsere höheren Unterrichtsanstalten" erschien: „Unsere geistige Bildung". Sie ist kaum noch aufzutreiben und scheint eingestampft worden zu sein. Vor mir liegt ein Exemplar mit dem ominösen Stempel „Ministerium des Innern" als Schutzengel des Büchleins, das vor sechs Jahrzehnten als Instrument der Anklage im liberalistischen Staate diente. Als Motto stellte Nohl seinem Zeugnis nationalsozialistischen Vorempfindens Goethes Ruf voran: „Zum erhabensten Geschäfte, zu der Bildung aller Kräfte!" Als Richard Wagner 1877 seine Getreuen aus Mannheim und Baden-Baden zur ersten Parsifal-Vorlesung nach Heidelberg berief, weilte Nohl auf einer Studienreise in Petersburg. Nur bei Franz Liszt kehrte er noch gern ein. Im gleichen Jahre schrieb Wagner an Glasenapp, Nohls Nachfolger als Leibbiograph: „Haben Sie Dank für Ihre nun beschlossene Arbeit. Sie glauben wohl, daß sowohl die Absicht als die Ausführung derselben uns gerührt hat? Wenn ich in Kürze sagen soll, was ich daran auszusetzen habe, so ist es weniger die hier und da unvermeidliche Ungenauigkeit, oder auch Dunkelheit in der Darstellung und Anreihung der Fakta, als daß Sie so vieles aus den Berichten anderer, und dann meistens mit deren Worten, meistens auch viel zu breit, schildern mußten, was sehr empfindlich gegen das absticht, was Sie aus persönlicher Erfahrung und Kenntnis beschreiben.

So machen sich Nohl und Konsorten oft zu breit, und namentlich zu witzig, besonders wenn sie meine Person, meine Reden und Worte wiedergeben, wodurch ich mir selbst sehr gut verleidet werden könnte; denn häufig komme ich mir in diesem Spiegel recht fad und albern vor."

Es wurde Gewohnheit in den Wagnerkreisen, Nohl als unbequem abzutun. Hans von Bülow witzelte in gewohnter Art: „Nohl-Kohl." Friedrich Nietzsche und Erwin Rohde waren mit seiner westfälischen Kämpfernatur nicht zufrieden, die Kreise um Frau Cosima schwiegen ihn tot. Als vornehme Natur antwortete Nohl mit Schweigen, ohne auch nur einen Augenblick die Fahne Bayreuther Kunst und ihres Schöpfers sinken zu lassen. Er wußte mehr als alle anderen über die Jahre vor und nach der Thronbesteigung Ludwigs II., er hatte handeln dürfen, den Meister im Augenblick höchster Not an hellstes Sonnenlicht ziehen können. In die Hofhaltung Frau Cosimas paßte er dann freilich weniger. Auch hatte er seit 1860 für die eigene Familie zu sorgen, die mit zehn Kindern gesegnet war. Sie durchzubringen wurde ihm schwer genug gemacht, trotz der „Buchmacherei", die ihm dann noch vorgeworfen wurde. Daß er freiwillig den Tod gesucht habe, ist ein Geschwätz: seine Frau fand ihn am Nachmittage des 16. Dezembers 1885 still in seinem Lehnstuhl entschlafen. Bald darauf war sie gezwungen, die Briefe Wagners und Franz Liszts zu verkaufen. Sie hätten genügt, Eitners Verzerrungen zu entkräften. Gewiß kommt es auf ein Einzelschicksal nicht an, wohl aber darauf, daß wir die Wesensart unserer geistigen Vorkämpfer uns nicht verzerren lassen.

Leitfaden zu einer musikalischen Gesamtreform

Eine grundsätzliche Betrachtung unserer zeitgenössischen Musikaufgaben

Von Kurt Herbst - Hamburg

Wenn wir heute vom „Leitfaden zu einer musikalischen Gesamtreform" sprechen, so möchten wir zunächst da etwas Selbstverständliches sehen, wo die bisherige Musikpflege stets etwas Besonderes vermutet hat. Dieses Selbstverständliche liegt für uns in den Entwicklungskräften, von denen unsere Lebens- sowie auch Kunst- und Musikformen immer wieder neu bestürmt werden. Aufgabe aller ist es aber dann, solche Entwicklungsansätze, wie sie heute das Musikleben stilistisch geradezu beunruhigen, nach einem bestimmten Ziel planmäßig zu ordnen (was mit dem Wort „Reform" kurz gesagt wird) und die sich in dieser (musikalischen) Ordnung betätigenden Kräfte nun auch zu einem gesunden, einheitlichen Zielstreben hinzuführen.
Eine zeitgenössische deutsche Musik muß sich dabei hauptsächlich an zwei ihr übergeordneten Kräften orientieren: Einmal an dem kulturellen Umkreis, in den sie hineingebettet ist, und dann an der Erkenntnis derjenigen musikalischen Eigenschaften und Möglichkeiten, die zur musikalischen Erfassung kulturellen Gegenwartsrhythmus am geeignetsten sind. Wollen wir deshalb heute besonders von dem staats- und kulturpolitischen Umkreis der musikalischen Gegenwart und der von ihr abzuleitenden musikalischen Kulturverbundenheit sprechen, so wird dann noch ein zweiter Aufsatz notwendig sein, in einer mehr musiktheoretischen Betrachtung diejenigen Klänge und Formen zu beschreiben, deren Verarbeitung zum engeren Kreis der gegenwartsmusikalischen Aufgaben gehört. Die Schriftleitung.

Betrachten wir die Musik („Musik" zunächst als begriffliche Zusammenfassung aller tätigen Musiker) als einen Kulturzweig im staats- und kulturpolitischen Gesamtorganismus, so wissen wir damit zugleich, daß der neue Staat durch seine gesamten organisatorischen Maßnahmen allen Kulturzweigen einheitlich erprobte Grundsätze aufgedrückt hat, die als solche auch für die Musik aufgegeben sind, um dann in der Musik selbst künstlerisch-fachlich verankert zu werden.
Beispielsweise handelt es sich um Grundbegriffe wie: Führerprinzip, Kultur- und Volksverbundenheit, sowie Allgemeinverständlichkeit, Bildung und Unterhaltung in der Kunst und der Musik, — Begriffe, die heute wohl ihrer grundsätzlichen Bedeutung nach durchaus einleuchten und überzeugen, deren Sinnbedeutung aber nicht so einfach und so leicht ist, als könne man sie nun in der Musik gleichsam unmittelbar und ohne weiteres vertonen.
Man wird uns nun erwidern können, daß doch das Musikleben sehr übersichtlich gegliedert ist und daß sämtliche kultur- und kunstverbundenen Berufsformen musikalische Fachberater besitzen, die alle musikalischen Handlungen entscheidend überwachen und so nach Maßgabe des Führerprinzips dafür einstehen. Wir wollen diese Tatsachen in keiner Weise unterschätzen, ohne jedoch dabei zu übersehen, daß sich in allen verschiedenen Musikformen, mögen sie hier der öffentlichen Musikpflege, dort den musikalischen Funkfragen, den kompositorischen Berufsangelegenheiten, den musikkritischen oder anderen Teilproblemen nachgehen, eine starke formal-gebundene Abgeschlossenheit bemerkbar macht, die eine Ausrichtung nach einem musikalisch-einheitlichen Gene-

ralnenner und nach einer allgemeingültigen musikalisch-stilistischen Zielsetzung hin bisweilen sehr vermissen läßt. Vorschläge unsererseits, bei diesen oder jenen sich bietenden Anlässen nun einmal dem Gesamtgehalt der musikalischen Gegenwartsfragen zuzusteuern, wurden vielfach zurückgewiesen mit dem Bemerken, daß derlei Forderungen, „so richtig sie auch an sich sein mögen", doch den Rahmen einzelner Musikformen und damit den Kompetenzbereich des jeweils mit der einzelnen Musikführung Betrauten sprengen würden.

Unsere Stellungnahme gegen einen solchen nach Einzelaufgaben und Einzelformen (ideell) aufgeteilten Musikpartikularismus fußt hierbei auf der Erfahrung, daß eine solche Aufteilung in verschiedene musikalische Haltungen und Grundsätze die einzelnen Musikstile zur bevorzugten Anlehnung an bestimmte einzelne Lebens-, Berufs- oder Standesrichtungen zwingt und dann die damit verbundenen Musikstücke zu einer Art Gebrauchsmusik stempelt, die trotz der Selbstgefälligkeit des Titels „Gebrauchsmusik" allerlei Unebenheiten in sich bergen kann. Wir brauchen hier nur an die hinter uns liegende Zeit der kulturellen Zerrissenheit zu denken, die mit ihrer unseligen Aufteilung und Verselbständigung der einzelnen Musikzweige wie Konzert-, Opern-, Tanz-, Rundfunk-, Schallplattenmusik und anderer Musikgattungen den Idealtypus für die Nachteile einer Gebrauchsmusik abgab, weil nämlich — kurz gesagt — hier die musikalische Verkettung mit einer bestimmten Gebrauchswendung zum Einfallstor musikschädigender Einwirkungen wurde. Ist dieser ehemals kunstschädigende Einfluß für die Gebrauchsmusik heute durch den einheitlichen Kulturwillen und dessen Kulturziele gänzlich unterbunden, so läßt sich aber dann noch feststellen, daß eine für sich eingestellte Gebrauchsmusik sehr schwer in der Lage ist, von sich aus allein und unmittelbar zukunftstragende Musikstile zu gebären. Denn diese müssen von der musikalisch-einheitlichen Gesamtheit getragen werden, wobei die Musikgeschichte lehrt (bzw. lehren sollte!), daß neue Formen und neue Klangbildungen niemals plötzlich von einem Großmeister geschaffen wurden, sondern daß die kunstschöpferische Tat des einzelnen Großmeisters darin bestand, verschiedene musikalische Ansätze und Regungen sinngemäß zu einem einheitlichen Musikstil zusammenzufassen und in dieser künstlerisch-fertigen Zusammenfassung, d. h. also im fertigen Kunstwerk einen neugestalteten Musikstil zu behaupten.

Wir brauchen, wenn wir das gegenteilige Verfahren feststellen wollen, nur an die Fragen unserer tanzmusikalischen Entwicklung zu erinnern, bei der sich die gesamte Musikwelt fast ausnahmslos ausschaltete und das längst Hinfällige solange gewähren ließ, bis endlich von allgemein kulturpolitischer Seite aus — es war der Reichssendeleiter des Deutschen Rundfunks — das energische Halt erklang. Die musikalische Sachlage war hierbei so, daß sich ein Teil der Musiker an bisher geläufigen Formen in allzu bequemer und gedankenloser Haltung erfreute, und der andere Teil das Unberechtigte dieser Freude wohl merkte, aber sich neutral verhielt und zunächst „ganz in seinen eigenen musikalischen Aufgaben" (sprich: Teilaufgaben!) aufging. Eine solche Aufgabenbegrenzung kann aber in keinem Falle gut sein, und so verlangt auch dieser Fall über sich hinaus nach einer einheitlich führenden musikalischen Gesamthaltung,

die von sich aus jederzeit ihre musikalischen Grundsätze so einsetzen kann, daß deren Nichtbeachtung durch ein musikalisches Einzelgebiet niemals zu einem kulturellen Problem werden kann, das über das Musikalisch-Fachliche hinausgeht. Den Lesern der „Musik" ist dieser Standpunkt freilich nicht unbekannt, und zwar nicht nur im allgemeinen, sondern auch da, wo wir wiederholt mit Hinweis auf die Unklarheiten des Jazzstils in desto bestimmterer Weise für die Stilerneuerung einer tänzerischen Unterhaltungsmusik eintraten. Es mag des weiteren zugegeben werden, daß man in maßgeblichen Musikkreisen mitunter geschwankt hat, diesen Forderungen nach einer musikalisch-kulturellen Gesamterkenntnis stattzugeben. Leider siegte dann aber immer wieder der status quo ante, wo nämlich eine derartige musikalische Gesamterkenntnis stets der formalen Zugehörigkeit zu einem einzelnen musikalisch-beruflichen Teilgebiet hintangesetzt wurde. Man sah eine solche Orientierung aus der musikalischen Gesamtschau einfach als „Kritik" an und ging an ihr vorüber mit Hinweisen wie „Kritik ist überflüssig, Leistung ist alles". Eine Kritik mag dann überflüssig sein, wenn „alles" Leistung ist. Aber was ist dies für ein zeitraubender Streit um Worte: „Denn die Kunst und ihre Entwicklung werden stets, und dann um so mehr, nach neuen Formen drängen, je größer die Gestaltungsmöglichkeiten eines einheitlichen Kulturwillens sind. Mit diesen Gestaltungsmöglichkeiten ist aber zugleich die kritische Überprüfung nach Maßstäben der kulturellen Bindung als notwendig gegeben!"

Nun wird vielfach behauptet, die zeitgenössischen Musikfragen und Stilbestimmungen ließen sich nur aus einer gewissen historischen Entfernung behandeln und gehören deshalb mehr zum Problemkreis der nächsten Generation. Ein solcher — übrigens schon sehr alter — Einwand verkennt aber, daß ein Hinausschieben von Gegenwartsfragen nur eine Problemerschwerung bedeuten kann, die sogar mit der Vergrößerung des historischen Abstandes wächst und überdies dann den gegenwartsmusikalischen Wert beseitigt. Im Gegensatz dazu zählen wir solche zeitgenössischen Aufgaben zum eigentlichen Tätigkeitsbereich einer gegenwartsnahen Musikpflege und sehen in der richtigen Erkenntnis dieser Fragen zum großen Teil die Nachhaltigkeit des Führerprinzips in der Musik.

Wohl ist das Führerprinzip eine vom Staate vertretene und aufgegebene Ordnung, die für alle Kulturzweige gilt, jedoch in dem Sinne, daß die einzelnen Kulturzweige nicht in selbständiger Gesamtführung vom Kulturstamm aus wahllos in die Breite gehen, sondern mit der Erfüllung der fachlichen, kulturverbundenen Aufgaben dem Stamme immer wieder zustreben und sich als die verschiedenen Gattungsträger der Stammeseinheit fühlen. Deshalb ist das Führerprinzip für die einzelnen Kulturzweige stets eine Teil- und niemals eine Gesamtaufgabe, — eine Aufgabe, die z. B. auch für die Musik vom Staat bestimmt wird, deren Modulation innerhalb der Musik aber vom Wesen der Musik und seiner zeitgenössischen Aufgaben selbst entschieden werden soll. Der Führer für die Musik ist somit „nur" der Stellvertreter des nationalsozialistischen Totalitätsgedankens innerhalb der Musik und genießt als solcher beim obersten Führer des Deutschen Reiches und seinen staats- und kulturpolitischen Aufsichtsorganen das Gesamtvertrauen in bezug auf zwei Dinge, für die er besonders einzutreten hat: 1. in

bezug auf eine geschlossene staats- und kulturpolitische Gleichgerichtetheit seiner Person und aller musiktreibenden Volksgenossen und 2. in bezug auf eine weitgehendste Kenntnis über das Wesen der Musik und ihrer zeitgenössischen Gesamtaufgaben!

Diese zwei Elementarwerte in der zeitgenössischen Musikpflege künstlerisch zu vereinen und einheitlich herauszuarbeiten sowie immer wieder im musikalischen Kunstwerk neu zu gestalten, ist der Sinn eines zeitgenössischen kulturverbundenen Musikstils und damit die Aufgabe des Führerprinzips in der Musik. Beides: Sinn und Kulturverbundenheit eines klarbewußten Gegenwartsstils in der Musik und die zielbewußte Hinführung der gesamten Musikerschaft zu diesem Leistungsziel hängt deshalb von der grundsätzlichen Beantwortung der Frage ab:

Was ist das Wesen der Musik, bzw. unserer Musik und was ist danach das Wesen der damit uns aufgegebenen zeitgenössischen Musikaufgaben?

Wir wählen hier die Bezeichnung „Wesen" in seiner natürlichen Sprachbedeutung, wonach es gilt, die einzelnen Eigenschaften der Musik, die für die eben beschriebenen Elementarwerte wesentlich und grundlegend sind, nun auch als solche klar und eindeutig festzulegen. Anders gesprochen: Es gilt zu erkennen, welche Stellung der Musik als einem fertigen Kunstwerk, als einem musikalisch-seelischen Erlebnisgegenstand innerhalb des heutigen Kulturganzen und des bestimmenden Kulturwillens zukommt. Es gilt dann weiter festzustellen, welche Einzelmerkmale überhaupt den Gesamtbegriff „Musik" ausmachen und welche Anordnung und Gestaltung dieser Einzelmerkmale notwendig ist, um von „unserer" und von „unserer zeitgenössischen" Musik sprechen zu können. (Wir reden damit von der Erkenntnis und Bewertung der einzelnen Musikstile und Musikstücke, die natürlich mit einem sinnvollen Musizieren zusammenhängen müssen, aber das Musizieren selbst nicht ausmachen.) Beide Fragen, die hier der kulturellen Einordnung des fertigen Musikstücks und dort den Entstehungsbedingungen kulturverbundener Musikstücke gewidmet sind, haben eine wichtige innere Beziehung zueinander, die in den ordnenden, musikgestaltenden Kräften und Kulturwerten liegt, wie sie beide (kompositorische Kräfte und kunstfördernde Kulturwerte) der Gesamthaltung unserer Nation entspringen und als solche im Musikstück ihren musikalischen Niederschlag, d. h. ihre musikalisch-klingende Gestalt und künstlerische Rechtfertigung finden sollen.

Es liegt hier sehr nahe, bei dem Verhältnis von Staat, Kultur und Kunst wie von einem harmonischen Hauptdreiklang zu sprechen, bei dem der Grundton „Staat" als Tonika die umfassende (tonalitätsbestimmende) Aufgabe hat, den musikalischen Klanggehalt sämtlicher zugehörigen anderen Töne in Beziehung auf die mit ihm gegebene Tonart zu ordnen. Wie sich nun im Musikstück selbst alle Töne der betreffenden Tonart — vom Grundton bis zum Nebenton hin — am musikalischen Vorgang und Verlauf beteiligen, ihrem tonartlichen Gehalt nach aber dabei eine bestimmte Wirkung, Aufgabe oder „Funktion" haben, so kennen wir auch im staats- und kulturpolitischen

Leben solche „Hauptfunktionen", die wir mit den Grundbegriffen: Staat, Kultur und Kunst erfassen. Die einzelnen Töne sind wir dabei selbst, die wir mit unseren angeborenen körperlichen und seelischen Eigenschaften und Kräften die „Tonalität", d. h. also die Staats- und Kulturzugehörigkeit erwerben und diese Zugehörigkeit dann im „musikalischen Verlauf" motivisch und thematisch, d. h. also durch eine sinnvolle Lebenshaltung und Lebenstätigkeit entsprechend zu beweisen haben.

Jeder einzelne Volksgenosse besitzt — zunächst einmal für sich betrachtet — persönliche, d. h. individuelle Eigenschaften, die ihn von seinen Mitmenschen unterscheiden und im Gegensatz zum Du, Wir und Ihr seine (individuelle) Ichform ausmachen.[1])

Darüber hinaus sind ihm aber noch andere wertvolle Eigenschaften angeboren, die auch sein Wesen ausmachen, aber nicht ihm allein, sondern zugleich allen anderen gleichgearteten Volksgenossen gegeben sind und — wie Sprache, Rhythmus, Ablauf der seelischen Gemütsbewegungen, Gemeinschaftsgefühl, Charakterhaltung, Klanggefühl usf. — den gemeinschaftlichen Besitz darstellen, der den Sinn der völkischen Zugehörigkeit und Einheit ausmacht. Die „Existenz" dieser völkischen Eigenschaften ist jedoch insofern nicht ich-gebunden, nicht ich-haft, weil sie (die Eigenschaften) nicht mit dem Lebenslauf des einzelnen beginnen und aufhören, sondern allen gleichartigen Volksgenossen gemeinsam gegeben sind und, wie die Bezeichnung „überpersönlich" sagen soll, „über die einzelne Person" hinaus Geltung haben.

Es ist das überragende Verdienst unseres Führers gewesen, diese überpersönliche Geltung der völkischen Eigenschaften erkannt und in ein übergeordnetes Verhältnis zu den individuellen Eigenschaften gebracht zu haben, — ein Verhältnis, das erst die Beziehung von Staat, Kultur und Kunst einheitlich geordnet hat und auch für unsere musikalische Grundanschauung maßgebend sein muß.

Denn der nationalsozialistische Staat hat es sich mit zur Hauptaufgabe gestellt, diese überpersönlichen Eigenschaften — wobei wir hier vornehmlich an die seelischen Eigenschaften und Kräfte unseres Volkstums denken wollen — gleichsam in gedanklicher (ideeller) Isolierung aus der Wirklichkeit (Gegegenheit) des Volksganzen herauszuschälen, sie zu obersten Grundsätzen unseres weiteren staats- und kulturpolitischen Verhaltens zu machen und sie so zur Einheit e i n e s Kulturwillens zu formen, der für die Gestaltung und Förderung unseres gesamten Kulturlebens maßgeblich ist und bleiben wird. Weil es sich bei dieser wesentlichen (d. h. unserem allgemeingültigen Wesen entsprechenden) Zusammenfassung und Umformung in einen klarbewußten Kulturwillen zunächst um sogenannte „ideelle" (im Gegensatz zum Realen, Greifbaren) Grundsätze handelt, die mit einer entsprechenden Handlung und Gestaltung immer wieder neu verbunden werden müssen, erwartet demzufolge der Staat ihre entsprechende Formung und Gestaltung von sämtlichen Kulturzweigen. Denn Kultur bedeutet hier, im weitesten

[1]) Unter „Individuell" verstehen wir hier ganz einfach das Rein-Persönliche, das einzelne im (noch darzustellenden) Gegensatz zum Allgemeingültigen, zum Überpersönlichen. Um bei der notwendigen Gedrängtheit unserer Darstellung diesen Gegensatz von Persönlich und Überpersönlich im Sprachklang scharf zu betonen, möchten wir so bedingungsweise die Bezeichnung „individuell" beibehalten.



Bildarchiv „Die Musik"

Don Giovanni · Figurenbild · Leipzig um 1820

Bildarchiv „Die Musik"

Die Familie Mozart · Nachbildung des Gemäldes von Nepomuk de la Croce



Bildarchiv „Die Musik"

Blick in die Werkstatt eines Walzenstechers der Barockzeit

Nach einem zeitgenössischem Kupferstich

Sinne des Wortes, Pflege und Ausbildung der vorhandenen völkischen Anlagen und Möglichkeiten in sämtlichen Lebensformen und Kulturzweigen nach einem bestimmten, autoritativen Kulturwillen und Kulturziel! (Kultur ist Gesamtheit der Lebensäußerungen eines Volkes.)

Die einzelnen Lebensformen und Berufszweige sind dabei der Ausdruck des Persönlichen, des Individuellen im Sinne der realen und greifbaren Verwirklichung und Gestaltung dieser aufgegebenen Grundsätze. (Denn der eine ist für diese einzelne und der andere für jene einzelne Lebens- und Berufsform geeignet.) Wir sprechen jedoch vom Individuellen im ausdrücklichen Gegensatz zum sogenannten Individualismus, der die Einzelhandlungen im Volksleben zum absoluten Selbstzweck stempelte und, in sich folgerichtig, auf eine übergeordnete und überpersönliche, also „überindividuelle" Staats- und Kulturordnung verzichtete.

Ist also — zusammenfassend: — das Verhältnis von Staat und Kultur so, daß der Staat dem Kulturleben seine (ideellen) Grundsätze zur geschlossenen und entwicklungstragenden Gestaltung überantwortet, so hat dann die Kunst die Aufgabe, stofflich oder in bezug auf ihren geschlossenen Gesamtgehalt (dessen musikalische Prägung wir im einzelnen im zweiten Teil unserer Ausführungen zeichnen werden) an diese kulturelle Wirklichkeit anzuknüpfen, um in den einzelnen Kulturhandlungen den überpersönlichen Gehalt des vom Staate symbolisch vertretenen Kulturwillens wiederzuerkennen und aus dieser Perspektive die kulturellen Eindrücke künstlerisch zu verarbeiten und künstlerisch zu formen. Ist also der Staat das Symbol des kulturellen Willensziels, des Ideell-Grundsätzlichen und die Kultur das Symbol des verwirklichten Willensziels, die Verwirklichung des Ideellen, so hat die Kunst die Pflicht, das Grundsätzlich-Ideelle in seiner kulturellen Verwirklichung, kurz und gut: die verwirklichte Idealität mit künstlerischen Mitteln darzustellen!

Wir möchten dabei an dem Fremdwort „Idealität" vorläufig festhalten, um — bedingt durch die Gedrängtheit der Darstellung — damit zugleich das Erhabene der künstlerischen Darstellung mitzutreffen, um aber auch den Gegensatz zum sogenannten Idealismus hervorheben zu können: Denn bedeutet Idealismus die frei gewählte, persönlichgeltende Idealvorstellung, so bezeichnet Idealität in diesem Zusammenhang die wirklichkeitsverpflichtende Geltung eines ideellen, d. h. also eines über allem Persönlichen und über aller Einzelform stehenden Kulturwillens. Und wir sprechen beim Begriff von der „verwirklichten Idealität" nicht von der Wirklichkeit, d. h. von dem formalen Vorhandensein eines einzelnen Kunstwerks, sondern von einer Verwirklichung des autoritativen Kulturwillens im Kulturleben und damit im Zusammenhang von Staat, Kultur und Kunst von der eigentlichen, echten künstlerischen Kulturverbundenheit. In dieser Kulturverbundenheit liegt auch der Zusammenhang von Staat und Kunst, die also damit gleichsam die staatlichen Kulturgebote in der vom Kulturleben geschaffenen Verwirklichung nachzeichnet. Der Staat und im einzelnen: die vom Staate beauftragte Kunstführung hat dann „nur" darüber zu wachen, daß die Kunst kultur-

verbunden bleibt und nicht Stoffgebieten und Lebenshaltungen zustrebt, die den Sinn des staatlichen und kulturellen Lebens entstellen können. Welche rein künstlerischen Mittel die Kunst zur Darstellung ihrer Aufgaben zu wählen hat, ergibt sich aus den historisch bedingten und kulturverketteten Grundsätzen, deren Geltung und Auswirkung für die Musik wir im zweiten Hauptteil unserer Ausführungen behandeln wollen.

Nicht zu verwechseln mit dieser Stellung der Kunst als dem Inbegriff aller fertigen Kunstwerke und künstlerisch-kultureller Voraussetzungen ist die soziale Stellung des Künstlers und Kunsttreibenden. Ist nämlich die Kunst als Gattungsgebiet ein selbständiges Glied in der Kette: Staat, Kultur und Kunst, so steht der kunstschaffende und kunst-nachgestaltende Mensch zunächst ganz und gar in der kulturellen Volksgemeinschaft und damit in einem direkten Zusammenhang mit den Grundsätzen des Staates. Denn er kommt ja nicht als abgeschlossener Künstler zur Welt, sondern er erlebt erst in der vom Staate direkt und indirekt beeinflußten Erziehung die Gesamtordnung seiner persönlichen und überpersönlichen Eigenschaften und muß auch erst im Kulturleben selbst tätig gewesen sein, um das, was er einmal mit künstlerisch-allgemeingültigen Mitteln darstellen möchte, zunächst erst einmal für sich und in sich selbst zu erreichen. Geht ferner der Staat vom Grundsätzlichen, vom Allgemeingültigen aus, um diese Allgemeingültigkeit für alle Kulturzweige durchzusetzen, so hat der kunstbegabte einzelne Volksgenosse diese Fähigkeit zur Allgemeingültigkeit erst einmal sich gegenüber mit der Erfüllung seiner Kulturpflichten zu beweisen, ehe er die persönlichen Mittel der Pflichterfüllung mit den künstlerischen Mitteln vertauscht.

Wir müssen endlich hierzu noch ausdrücklich bemerken, daß wir diese Feststellungen nun auch direkt und gleichsam greifbar auf die Musik anwenden werden, und möchten damit vorzeitig einem oftmals geäußerten Einwand begegnen, bei dem man meint, solche Ausführungen könnten nur für „mehr greifbare" Kunstgattungen, wie es Literatur oder die bildende Kunst sind, gelten. Wenn man damit sagen möchte, die theoretische Darstellung der musikalischen Vorgänge sei mitunter weit schwieriger als etwa die der literarischen Vorgänge, weil z. B. die Literatur in der Darstellungsform der Sprache auch zugleich ihre theoretische Beschreibungsform besitzt, so soll dies bedingte Geltung haben. Jedoch darf diese theoretische Schwierigkeit nicht dazu benutzt werden, um den Forderungen nach einer musikalischen Kulturverbundenheit so aus dem Wege zu gehen, als existierten diese nicht für die Musik.

Aus diesem Verhältnis von Staat, Kultur und Kunst ergeben sich nun weitere Einzelaufgaben, die, soweit sie die Organisation der musikalischen Kulturverbundenheit betreffen, in diesem Abschnitt kurz erwähnt werden sollen. Es handelt sich hierbei erstens um die historisch gradverlaufende Linie der musikalisch-kompositorischen Entwicklung, auf deren Fortführung und klarbewußte Erkenntnis die Führung eines musikliebenden Volkes nicht verzichten darf, wenn es nicht seine bisherige musikalisch-aktive Bedeutung im übernationalen Gesamtschaffen aufgeben will. Wenn wir uns z. B. heute mit Recht im stärkeren Maße dem Volksliedgut verpflichten oder infolge einer noch nicht

allgemein erfaßten Stilwandlung und Stilsammlung auf bereits erfüllte Musik- und Stilformen zurückgreifen, so dürfen nun nicht fast alle musikalischen Maßnahmen auf das Zurückliegende und augenblicklich Bestehende gerichtet, sondern müssen im gleich starken Maße auch auf eine Sammlung der Zukunftsaufgaben bedacht sein.

Dies führt uns zur Frage der musikfördernden Unterstützung durch andersgeartete Etatsquellen, die natürlich sehr notwendig ist, jedoch mehr im Hinblick auf die musikalischen Zukunftsaufgaben als auf das Zurückliegende und bereits Bestehende. Denn soweit wir unter der Bezeichnung des „Bestehenden" die künstlerischen Ergebnisse fertiger und abgeschlossener Musikstile verstehen wollen, so können diese doch ohne weiteres der öffentlichen musikalischen Gesamtmeinung anvertraut werden. Gibt es hier noch Probleme, so liegen diese oftmals an der entsprechenden musikalischen Interpretation oder auch an der musikalischen Bildung einzelner Hörerkreise. Jedoch kann der musikalische Berufsstand gerade die zuletzt genannten Fragen nur dann lösen, wenn er mit sich selbst über das Wesen der Musik und der zeitgenössischen Aufgaben so einig ist, daß er mit dieser Einigkeit, bzw. mit dieser einheitlichen Auffassung diejenigen Kulturzweige überzeugt und verpflichtet, denen schon von sich aus an den Voraussetzungen kultureller und künstlerischer Bildungsvoraussetzungen gelegen ist, — Voraussetzungen, um deren Vorhandensein sich der heutige Musiker nicht zu sorgen braucht, sobald er sich ihnen richtig einzuordnen versteht. Anders verhält es sich um die Schaffung neuer Werke, die in den meisten Fällen eine unmittelbare finanzielle Unterstützung verdienen, ohne daß nun aber hierbei die öffentliche Gesamtmeinung bedingungslos mit zu Rate gezogen werden kann. Denn der einzelne Musiker und Musikliebhaber bejaht diese Frage schon mit seinem Allgemeinbekenntnis für die Musik. Der musikalischen Führung obliegt es dagegen, in diesem Fall für bestimmte Entwicklungsgrundlagen der zeitgenössischen Kompositionsgestaltung mit autoritativer Verantwortung einzutreten und zielbewußt diese oder jene musikalischen Wesensmerkmale zu bevorzugen. Diese Stilbestimmung ist dann kein künstlerischer Willkürakt, wenn mit der Sicherheit der Stilerfassung auch die Stilbehauptung erfolgt, um somit durch eine wesentliche Begründung der Stilnotwendigkeit die freudige Gefolgschaft aller Musiker zu erreichen.

Zu diesem Fragenkreis gehört auch die organisatorisch-stilistische Programmhandhabung von ernster und sogenannter Unterhaltungsmusik. Wir wollen dabei nichts Altes wiederholen, sondern da neue Erkenntnisse aufstellen, wo uns neue Verkennungen dazu veranlassen.

Jede sogenannte Unterhaltungsmusik zählt zur Klasse der Gebrauchsmusik, die eben als solche der unterhaltenden, aufgelockerten Freizeit gewidmet ist. Für ihre rein musikalische Beurteilung ist wie bei aller Gebrauchsmusik maßgebend, daß sie die Gebrauchsmusik die Festigung der von ihr verwendeten musikalischen Mittel in jedem Fall mittelbar oder unmittelbar der Kunstmusik verdankt, und daß somit die Kunstmusik einen allerersten Anspruch darauf besitzt, über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieses Interesses für die ihr einmal ureigen gewesenen Mittel zu entscheiden. Denn weil die Ge-

brauchsmusik ihre musikalischen Mittel zu gern im betonten Maße auf einen a-musikalischen Gebrauchszweck abstimmt, darf die Kunstmusik hierbei sogar ein Teilproblem ihrer eigenen Existenzfragen sehen. Jedoch wollen wir — und dies ist ein häufiges Mißverständnis z. B. im funkmusikalischen Leben! — den Titel „Unterhaltung" *keiner* Musik und damit auch keiner ernsten Musik versagen, solange ihr ein künstlerisch-kultureller Erlebniswert zukommt. Tritt nämlich hier das künstlerisch erlebende Subjekt hinzu, dann ist eben der Sinn der Unterhaltung erfüllt, selbst wenn der künstlerisch-musikalische Erlebnisgegenstand zunächst rein musikalisch-künstlerische Absichten verfolgt.

Und hierbei kommen wir zu einer grundsätzlichen Feststellung:

Ist das unterhaltende Moment in der unterhaltungsmusikalischen Gebrauchsmusik ein notwendiger Zweckbestandteil oder, mit anderen Worten, ein notwendiges Stilmerkmal am musikalischen Gegenstand selbst, so ist das unterhaltende Moment in der Kunstmusik oder in der sogenannten ernsten Musik dem Kunstwerk nur *beigegeben*, mit anderen Worten: Das unterhaltende Moment wird bei der ernsten Musik zum *Erlebniszustand* desjenigen Hörers, der diese Musik entsprechend, d. h. richtig hört, während bei der eigentlichen Unterhaltungsmusik das unterhaltende Moment dem Erlebnis- oder (einfacher gesagt) dem musikalischen *Gegenstand* angehört. Um solchen Fragen mit dem notwendigen Fingerspitzengefühl zu behandeln, muß man von vornherein die Gesetze der künstlerisch-musikalischen Gestaltung und die Gesetze der reinen Unterhaltung als zwei ganz verschiedengeartete Gebiete auseinanderhalten, selbst wenn für den Dilettantismus der Satz: „Unterhaltungsmusik ist schlechthin alle (jede) Musik, die unterhält!" noch so eingängig und verführerisch war, dann aber auch zu Beispielen denkbar gröbster Musikverletzungen führte. Denn Sinfonie- und Tanzmusik gehören nie und nimmer zusammen, weil es einen neutralen Erlebnisnenner „Musik" nur für denjenigen geben kann, der nicht weiß, was er im einzelnen mit der Musik anfangen soll. Es wäre vergleichsweise so, wollte man ein gutes, freundlich gehaltenes Landschaftsbild und eine an sich gute Witzzeichnung über eine Landschaft zusammenhängen und behaupten, es handele sich hier um zwei Beispiele einer heiteren Landschaft. Der Fehler ist dabei sehr offensichtlich: Im ersten Fall haben wir eine „heitere Landschaft" vor uns, also einen im Ausdruck „*heiteren*" *Gegenstand*, dessen heiterer, freundlicher Zug nicht an einen spezifisch heiteren Zustand des Beobachters gebunden ist, ja, diesen nicht einmal erwartet, — und im zweiten Fall ist es ein ganz anders eingestellter Gegenstand, der im Gegensatz zum ersten Bild auf die Heiterkeit des Zuschauers, also auf den *heiteren Zustand* des Betrachtenden abgestimmt ist. Und das sind grundlegende und stilbestimmende Unterschiede, die auch im übertragenen Sinne für die Musik gelten.

Mit diesem Problem stehen wir jedoch schon den rein-musikalischen Stilfragen und ihrer zeitgenössischen Geltung gegenüber, die wir im Sinne unserer Einleitung in einem weiteren Aufsatz geschlossen betrachten werden.

Unsere Meinung

Clemens Krauß und die Berliner Staatsoper

Die Berliner Staatsoper hat eine halbe Spielzeit unter der Leitung des neuen Operndirektors Clemens Krauß hinter sich. Den Rest der vergangenen Spielzeit konnte er lediglich der Anpassung an die in Berlin so anders als in Wien gearteten Verhältnisse widmen und dem Aufbau des Ensembles nach seinem Willen. So beschränkte er sich auf einige repräsentative Aufführungen.

Dagegen ist jetzt bereits eine zielbewußte Linie sichtbar geworden, die man bisher gerade in der Staatsoper vergeblich suchte. Die Folge der Neueinstudierungen bildet ein Programm, zumal ein einheitlicher Stil darin festzustellen ist. Krauß ging der Ruf voraus, einer der hervorragendsten Opern erzieher zu sein, der neben der selbstverständlichen Bemühung um die Orchesterleistung mit besonderer Sorgfalt an der Schaffung eines Sängerstammes arbeitet. Daraus spricht die Erkenntnis des grundlegenden Fehlens des heutigen Systems, das die Herausbildung eines halbwegs verbindlichen Aufführungsstils verhindert hat, so daß sich in den deutschen Gauen zwar ein Bild eindrucksvoller Vielfältigkeit, aber gleichzeitig auch bei näherer Betrachtung ein Bild bedenklicher (weil im negativen Sinn individualistischer) Stilverwirrung bietet. Aus der Willkür, mit der die meisten Kapellmeister, Spielleiter und Bühnenbildner an das Kunstwerk herangehen, ergibt sich vorwiegend der Mangel an Ehrfurcht, für den man aus einer falschen Beurteilung der Ursachen kürzlich die Kritik verantwortlich machen wollte. Ein abwegiger Starkult verhinderte gerade an den großen Bühnen jegliche Stetigkeit der Arbeit, denn die Sänger gehen entweder für Monate mitten in der Spielzeit auf Gastspielreisen oder aber sie wechseln dauernd die Bühnen.

Krauß hat bereits seit Frankfurt einen Stamm von Künstlern um sich geschart — eine Auslese der Besten —, mit denen er in Frankfurt, in Wien und jetzt in Berlin eine Reihe der wichtigsten Werke der Oper in ständiger künstlerischer Vertiefung herausstellt. Da sind zu nennen „Cosi fan tutte", „Fidelio" und auch die jüngste Erstaufführung der Staatsoper, Puccinis „Turandot". Die Wiederaufnahme von Webers „Oberon" gehört ebenfalls in die Reihe.

Bei den von Krauß selbst geleiteten Aufführungen ist die Einheit von Bild, Spiel und Orchestervortrag bemerkenswert, ganz abgesehen von der Auflichtung der Partituren. Er ist ein Theatermusiker aus Instinkt, dessen Einfluß eben über die Tätigkeit am Dirigentenpult hinausreicht. Stets wird die dramatische Note auch bei Werken unterstrichen, die allgemein anders angefaßt wurden. In „Cosi fan tutte" wird damit ein wesentlicher Schritt getan, um diese Kostbarkeit für ständig in den Spielplan einzubauen. Aber selbst in „Fidelio" gewinnt der erste Aufzug ein verändertes Gesicht durch die Vermeidung der üblichen Verniedlichung der Anfangsszenen.

In aller Stille baut Clemens Krauß als Operndirigent von Format und als zielbewußter Organisator eine Musteroper, die nicht nur repräsentativ das erste Operntheater Deutschlands darstellt, sondern auch in der Leistung ein Vorbild ist. Die Berliner sind

sich dessen noch längst nicht ausreichend bewußt, zumal es sich noch nicht herumgesprochen hat, in wie hohem Grade zum Können und zur Begabung bei der Leistung eines Opernbetriebes Erfahrung aus praktischer Kleinarbeit erforderlich ist.

Man möchte nur noch einige Schönheitsfehler beseitigt sehen, die in der Verwendung nichtarischer Bearbeitungen (Gustav Mahler, Levi) und in der nicht immer einwandfreien Bearbeitung der Programmhefte bestehen. Das zeitweilige Überhandnehmen der Werke von Richard Strauß ist einer normalen Verteilung gewichen. Wir sehen jetzt der Einlösung der Verpflichtungen der Staatsoper gegenüber dem Gegenwartsschaffen entgegen. Gewiß ist diese Bühne keine Stätte für zweifelhafte Versuche (zu der sie in der Ära Kleiber-Klemperer mißbraucht wurde), aber so ergebnislos ist das zeitgenössische Schaffen doch wiederum, daß sich keine Komponisten finden sollten. „Die Zaubergeige" von Egk steht bevor. Wenn allerdings an Eduard Künneke der Auftrag zur Komposition einer Operette erteilt worden ist, dann wird ein ähnlicher Einsatz auf dem eigentlichen Aufgabengebiet des Hauses zur unabweisbaren Forderung.

Immerhin diese Sorgen sind zwar vorhanden, aber sie vermögen den Glauben an die gekennzeichnete erfreuliche Entwicklung des Instituts nicht zu erschüttern.

Ein musikalisches Juden-ABC

„Das musikalische Juden-ABC", ein Band von 242 Seiten Umfang, ist im Hans Brückner Verlag, München, erschienen und der Herausgeber stellt im Vorwort fest: „Ein Nachschlagewerk hat nur dann Anspruch darauf, ernst genommen zu werden, wenn es zuverlässig ist." Damit könnte man die Betrachtung schließen, denn zuverlässig ist das Buch nicht. Aber die Sache ist wichtig genug, um einigen Fragen nachzugehen. Man sage nicht, daß es sich allenfalls um eine Handvoll Namen handele, die versehentlich hineingerutscht seien. Heute stehen amtliche Stellen in genügender Zahl mit Auskünften zur Verfügung. Es ist daher um so weniger zu entschuldigen, daß ehrenwerte deutsche Menschen, an deren Abstammung nie ein Zweifel aufgetaucht ist, diffamiert werden. Über schwierige Grenzfälle würde gewiß niemand ein Wort verlieren. Wie man jedoch Hugo Riemann, den Begründer der Weltgeltung der deutschen Musikwissenschaft, zu den Juden rechnen kann oder auch den Wiener Musikgelehrten Robert Haas, das überrascht doppelt, wenn man Paul Bekker als Arier aufgeführt findet, wo in diesem Falle selbst bei den an Rassefragen Uninteressierten niemand den Volljuden übersehen konnte! Da werden sich die Emigranten (zu denen Bekker gehört) freuen. Dem Leiter der Schutzpolizeikapelle in Danzig, Ernst Stieberitz, sieht man sein Ariertum auf weite Entfernung an.

Max Bruch ist längst als einwandfreier Arier festgestellt. Und Dr. Max Steinitzer, der Leipziger Musikschriftsteller, hat die Legende seiner jüdischen Abstammung auch widerlegt. Aline Sanden, die Frau des Komponisten Flick-Steger, gilt uns ebenfalls als arisch. Es überrascht auch, den Tänzer Harald Kreutzberg in der Judenliste zu finden. Bei Erich Kleiber, dessen Name ja bekannt genug ist, führt man die Schreibweise Klaiber ein, ebenso bei Oscar Straus das „ß", das den

arischen Musikerlinien vorbehalten ist. — Noch mehr Beispiele für die „Zuverlässigkeit" erwünscht? Wir würden dann vor allem auch die offensichtlichen Lücken angeben.

Da an dieser Stelle stets für das eingetreten wird, was in dem vorliegenden Buch angestrebt wird, hoffen wir, keinen Mißdeutungen ausgesetzt zu sein durch die Verzeichnung der Tatsache, daß unserer Sache mit so „großzügigen" Aufstellungen ein schlechter Dienst erwiesen wird.

Wie lange noch Mozart à la Levi?

Die Staatsoper Dresden hat Mozarts „Don Giovanni" in einer sehr sorgfältig vorbereiteten, szenisch und musikalisch völlig neuen Einstudierung herausgebracht. Nur einen gewichtigen Schönheitsfehler hatte die Aufführung, sie brachte das Werk in der abgelebten Übersetzung von Hermann Levi (was man klüglich verschwieg), ausgeziert mit einigen Reminiszenzen des unseligen Rochlitz und ganz geringfügigen Ausfeilungen, die offenbar vom Dirigenten stammten. Daß die Levische Übersetzung ganz unzulänglich ist, ist allbekannt, kaum weniger bekannt — zumindest in musikalischen Kreisen — ist, daß wir eine wirklich aus dem Geist der deutschen Sprache und zugleich der Musik Mozarts geschaffene Übersetzung von Siegfried Anheißer besitzen, der außerdem bereits vor Jahren den „Figaro" in derselben Weise übersetzt hat. — Unsere Meinung ist, daß die führenden Bühnen hier mit gutem Beispiel vorangehen sollten, und es nicht als ihre Aufgabe betrachten, den Leichnam der Levi-Fassung nun noch künstlich zu galvanisieren. Überall im Reiche brechen sich Anheißers Übersetzungen des „Figaro" und des „Don Giovanni" Bahn. Aber genau wie im vorigen Jahre mit dem „Figaro" macht man es jetzt in Dresden mit dem „Don Giovanni", trotzdem fast alle Rollen neu studiert werden mußten, also selbst die bequeme Ausrede nicht Stich hält, die Künstler sträubten sich gegen das Umlernen. Aber selbst wo sie sich sträuben, wird eine zielbewußte Opernleitung solcher Widerstände im Interesse der deutschen Sache leicht Herr werden.

Deutscher Mozart!

Anheißers textliche Neufassung des „Don Giovanni" in Köln

Wenn man davon ausgeht, daß die im deutschen Opernbetrieb gebräuchlichen Textfassungen der Opern W. A. Mozarts von jeher Gegenstand heftiger Angriffe gewesen sind, wird ohne weiteres klar, welche Bedeutung den durchaus gründlichen Neubearbeitungen durch Siegfried Anheißer zukommt. Denn es ist zweifellos eine künstlerische Unmöglichkeit, daß die Mozart-Aufführungen im Reich niemals auf einen Nenner zu bringen sind und oft genug weit voneinander abweichen, weil Dirigenten und Regisseure für ihre Aufgaben nach Gutdünken eine Fülle eigener Änderungen beigebracht

haben, die nur als wahllose Verbesserungen, aber nicht als totale Werkerfüllung zu gelten haben. Mehr denn je ist darum in dieser Zeit, die für das Werk Mozarts ein wieder wachsendes Verständnis erkennen läßt und überhaupt aus einer starken Einfühlungsbereitschaft und aus einer unbedingten künstlerischen Gewissenhaftigkeit auffällig dem Gesetz der Werktreue zu entsprechen wünscht, der Boden dafür bereitet worden, mit der verhängnisvollen Aufführungstradition der Vergangenheit zu brechen. Wenn es um Mozart geht, dürfte keine Mühe gescheut werden, dem Urbild seiner Opernwerke so nahe wie möglich zu kommen, und es ist schon eine Lebensarbeit wert, aus den neuesten Erkenntnissen der musikwissenschaftlichen Forschung und Quellendeutung eine gültige Neufassung, richtiger: Altfassung zu versuchen.

Nun hat es zwar im Falle des „Don Giovanni" seit der eingebürgerten Übersetzung von Levi nicht an Ansätzen zu gründlichen Verbesserungen gefehlt. Aber sie zielten nicht so sehr auf die Form als Ganzes, nicht so sehr auf das ursprüngliche Werkbild, als auf eine entweder rein textliche oder gar musikalisch-textliche Umbildung nach dichterisch-musikalischen Vorstellungen der Romantik, der romantischen Musikdramatik. Diese Übersetzungen schlossen sich vor allem nicht an die gegebene Einheit des ursprünglichen italienischen Textes von Da Ponte und der musikalischen Fassung, die ihm Mozart gegeben hat, an. Sie hielten sich freier und waren darum künstlerisch durch ihren Zwiespalt mit der Musik nicht vertretbar. Erst Siegfried Anheißer hat seine Aufgabe so gründlich begriffen, daß ein greifbares Ergebnis erreicht worden ist. Er hat an Hand des Originals eine Textgestaltung entwickelt, die zugleich auch alle bisher zur Gepflogenheit gewordenen musikalischen Korrekturen und auch abgeänderten rhythmischen Aufteilungen melodischer Phrasen unnötig gemacht hat. Anheißer ist von dem Sprachklang der Urfassung ausgegangen, von seinem Rhythmus, von seinen wichtigen Konsonanten und Vokalen, und hat in engstem Anschluß daran den deutschen Text gebildet. Dabei ist ihm eine Fülle kongruenter Bildungen gelungen, die allen künstlerischen Bedingungen entsprechen, und es ist von geringem Belang, ob vielleicht hier und da noch bessere Lösungen gefunden werden könnten. Eine restlos vollkommene Übertragung wird niemals zu verwirklichen sein, weil die italienische und die deutsche Sprache von sich aus allzu verschiedenen Gesetzen unterliegen. Es wäre nur denkbar, daß Anheißer nun, nachdem er die Richtigkeit seiner Übertragungsarbeit an Hand von mehreren Beispielen überzeugend belegt hat, seine Ergebnisse noch einmal durch ein oder mehrere Persönlichkeiten, denen der Grundgedanke und das technische Fundament seiner Bemühungen vertraut ist, überprüfen läßt. Damit würde seine Übersetzung auch den letzten Zufälligkeiten subjektiver Einfühlung entzogen und — nach der Erfahrung, daß mehrere Personen mehr hören als eine — vielleicht auch von ihren letzten Angriffsmöglichkeiten befreit werden. Das ist ein Vorschlag, von dem wir zugunsten des Mozartschen Opernwerkes erhoffen, daß er nicht unbeachtet bleibt.

Die Uraufführung der Anheißerschen Textfassung des „Don Giovanni" im Kölner Opernhaus bestätigte, daß hier einmal dem Werk Mozarts wirklich gedient war und daß mehr als bloß eine Diskussionsbasis für zukünftige Neubearbeitungen erreicht worden ist. Es ist zu erwarten, daß Gewohnheit und Bequemlichkeit nicht zum Hemm-

schuh werden, mit der alten Fassung von Levi aufzuräumen, und sich um die Neufassung Anheißers, vielleicht auch um ihren letzten Schliff, zu bemühen. Die Kölner Aufführung, die musikalisch (Leitung: Fritz Zaun) und textlich-regielich (Leitung: Hans Schmids) überaus sorgfältig gearbeitet war, vermittelte sogar in dem für Mozartopern zu großen Hause eine auffällige Deutlichkeit der Sprache und damit Eindringlichkeit der Dramatik, die Anheißer recht gaben. So ungewohnt im ersten Anhören manches klang, so überzeugend prägte es sich doch unmittelbar ein. Und das war es ja, worauf es für die Herstellung der Urgestalt der Oper ankam, die hier unter Fortlassung des moralisierenden Schlußquintetts nur mit dem tragischen Schlußpunkt der Handlung dargeboten wurde. Der Erfolg war außerordentlich, zumal die Sänger und Sängerinnen stimmlich und darstellerisch mit äußerstem Einsatz ihres Könnens für ihre Aufgaben wirkten. Richard Litterscheid.

Mozarts Schwester als Komponistin

Der Zentralvorstand der Mozartgemeinden, die Internationale Stiftung, Morzarteum in Salzburg, hat aus Wiener Privatbesitz einen interessanten Brief des vierzehnjährigen Wolfgang Amadeus Mozart erworben, aus dem sich dokumentarisch ergibt, daß sich auch Mozarts Schwester Nannerl mit kompositorischen Arbeiten beschäftigt hat. Der Brief zeigt auch den unbekümmerten gesunden Humor des jungen Mozart. Nissen, der erste Biograph Mozarts, hat diesen Brief gekannt und in seiner Biographie auch verwendet. Später aber geriet das Dokument in Verschollenheit und die Mozartforschung mußte sich bisher mit der Wiedergabe der Angaben Nissens begnügen. Kürzlich wurde der Brief in Wiener Privatbesitz festgestellt, worauf der Ankauf für Salzburg erfolgen konnte. Die interessante Handschrift wurde dem Mozart-Archiv der Stiftung Mozarteum, die in Salzburg ein eigenes Gebäude besitzt, einverleibt.

Der Brief ist aus Neapel, datiert mit 19. Mai 1770. Der erste Teil des Schreibens ist italienisch und beschäftigt sich mit nebensächlichen Dingen, der weitere Text ist deutsch und lautet folgendermaßen:

> Den zwölften Menuet von beiden, den du mir geschickt hast, gefählt mir recht wohl, und den Baß hast Du unvergleichlich darzu componiert, und ohne mindesten Vehler, und ich bitte dich, probiere öfter solche Sachen ... schreibe mir, wie es dem Hl: Canari geht, singt er noch? weißt du warum ich auf den Canari dencke? weil in unseren Vorzimmer einer ist, welcher ein Gseis macht wie unserer ... Gestern haben wir unsere neuen gleider das erstemal angezogen, wir waren schön wie die engeln, ich fürchte aber, wir werden weiter nichts schönes mehr nach haus bringen, addio lebwohl, an d'nandl meine empfehlungen und sie sol fleißig betten für mich. ich bin Wolfgang Mozart ... Die Königin und den König haben wir unter der Meß zu porteci in der hofcapeln gesehn, und den fesufius haben wir auch gesehen: neapl ist schön, ist aber vollkreich wie wien und paris. und london und neapl in der impertinenz des volks, weiß ich nicht, ob

nicht neapl london übertrifft, indem hier das volk, die Laceroni ihren eignen obern oder haupt haben, welcher alle monath 25 Ducati d'argento von König hat, nur die Leceroni in einer ordnung zu halten. bey der opera singt die Deamicis, wir waren bey ihr, und sie hat uns gleich gekennt ... an Hl: von schiedenhofen meine grausamen Empfehlungen, tralaliera, tralaliera, und sage ihm, er sol den Repetiter Menuet auf dem Clavier spiellen lernen, damit er ihm nicht vergessen thuet, er soll bald darzu thuen, damit er mir die Freud thuet machen, daß ich in einmahl thue accompagnieren. an alle andere gutte Freund und Freundinn thue meine empfehlungen machen, und thue gesund leben, und thue nit sterben, damit du mir noch kannst einen brief thuen, und ich hernach dir noch einen thuen, und dann thuen wir immer so fort, bis wir was hinaus thuen, aber doch bin ich der, der will thuen bis es sich endlich nimmer thuen läßt, inzwischen will ich thuen bleiben Wolfgang Mozart

Spaniens Tanz

Unter diesem Titel veranstaltete die junge Tänzerin Almut Dorowa in Berlin unter dem Protektorat der spanischen Botschaft, des Ibero-Amerikanischen Instituts, der NS-Kulturgemeinde, des Deutschen Auslandklubs und der deutsch-spanischen Gesellschaft im Haus der Länder einen Tanzabend.

Almut Dorowa ist eine Deutsche. Sie ist die Tochter des im Weltkrieg mit dem Kriegsluftschiff L 29 untergegangenen Kapitänleutnants Koch. Was sie in dem mit gutem und sicherem Geschmack zusammengestellten Programm zeigte, ist die Frucht jahrelangen Studiums der originalen spanischen Tänze. Almut Dorowa bot ein Stück getanzter spanischer Volkskunde, weit ab von der verlogenen Romantik jener pseudospanischen Tänze, denen man in Varietés begegnet. Hier aber spürte man die starken Strömungen bluthafter Volkstümlichkeit und den geheimnisvollen Duft des Exotischen. Exotisch deswegen, weil sich im spanischen Tanze einheimische Bewegungselemente vermengen mit maurischen, orientalischen und solchen der Zigeuner. Diese zu einer künstlerischen Einheit zusammengeschweißten verschiedenartigen Bewegungselemente unterscheiden den spanischen Tanz grundsätzlich von dem des übrigen Europa, insbesondere aber vom deutschen. Der deutsche Tanz ist ein „seliges Schweben" im gleichen Rhythmus, im Unisono der Bewegungen, ein Duett zweier Körper in Gemeinsamkeit. Der spanische Tanz weitet sich wenig in den Raum, aber er bezieht wie der indische und javanische Tanz die Hände mit ein, ebenso Bewegungen der Hüften wie in Arabien und Afrika. Aus ihm spricht die Symbolik sinnlicher Kraft, aber zum großen Teil mit der Gebärde der Ablehnung. Da der spanische Tanz vorwiegend von Frauen ausgeführt wird und auf eine bildhafte Wirkung gestellt ist, die distanzierende Kälte zum Ausdruck bringt, wird die Glut im Zuschauer geweckt und gestaltet. Darin liegt die suggestive Macht des Tanzes, die noch erhöht wird durch die motorische Kraft der Musik, durch den von Castagnetten scharf markierten Rhythmus, durch Form und Schnitt

des Kostüms. Dorowas Kostüme sind stilechte Nachbildungen von Modellen des 17. bis 18. Jahrhunderts. Mit stilsicherem Geschmack hat sie sich das Material in den verschiedensten spanischen Museen zusammengeholt.

Die Musik zu diesen Tänzen hält sich — wie alle Frauentanzarten — an die geschlossene symmetrische Liedform. Ihre melodische Struktur weist streckenweise unverkennbare maurische Einflüsse auf. Wie bei aller echten Volksmusik sind die Komponisten unbekannt, es sei denn, daß schöpferische Musiker folkloristische Themen sammelten und bearbeiteten, wie etwa de Falla, Granados, Albeniz u. a. Zwischen den einzelnen Tänzen hörte man tanznahe Klavierwerke von Granados, Albeniz, de Falla, Turina, Caballero, Romero, Navarro, Quiros, Monreal, Perez, Gonzalez und Avelli.

Aus dieser Stilreinheit heraus verdichten sich Almut Dorowas Tänze zu Kunstwerken. Sie ist eine Künstlerin, weil sie Erschautes und Erlauschtes nachzugestalten vermag und im Gestalten Erleben vermittelt. Rudolf Sonner.

Volk musiziert

Eine Ausstellung praktischer Musikpflege in Halle

Die Aufwärtsentwicklung des — von der NS-Kulturgemeinde maßgeblich beeinflußten — hallischen Musiklebens ist nicht zuletzt das Verdienst der Stadt Halle, die durch eigenes Handeln wie auch durch großzügige Unterstützung der Arbeit der NS-Kulturgemeinde regen Anteil an der planmäßigen Musikpflege nimmt. Eine besondere Tat ist hier die Errichtung der hallischen Musikbücherei, die am Tag der Deutschen Hausmusik der Öffentlichkeit übergeben wurde und deren 2000 Werke allen Volksgenossen zugänglich sind. Zahlreiche Kammer- und Hausmusikwerke deutscher und repräsentativer ausländischer Meister können für geringe Leihgebühren auf Wochen zum gemeinsamen Hausmusizieren entliehen werden. Wie stark der Gedanke der Hausmusikpflege aufgegriffen worden ist, zeigt sich auch daran, daß die Jugendgruppe der NS-Kulturgemeinde Halle die Kammermusik in den Kreis ihrer Veranstaltungen mit aufgenommen hat und dadurch die musikalische Betätigung der Jugendlichen sinnvoll ergänzen will.

Den Gedanken der wirklichen Volksmusik trug vor allem die Ausstellung „Volk musiziert" vorwärts, die die Gaudienststelle Halle der NS-Kulturgemeinde in Verbindung mit der Landesstelle und dem Oberbürgermeister der Stadt Halle anläßlich der deutschen Hausmusikwoche durchführte. Durch Haus- und Volksmusikveranstaltungen der hallischen Privatmusiklehrerschaft trat die praktische Seite dieser Ausstellung klar zutage, wie ja die Ausstellung selbst, die der Kulturreferent der Gaudienststelle, Pg. Dr. Koch, im Auftrag und auf Anregung des Gauobmannes, Pg. Dr. Grahmann, zusammenstellte, durch die Verbindung mit dem alltäglichen Hausmusizieren einen ganz besonderen Sinn und Wert erhielt.

Die Instrumente für Haus- und Volksmusik wurden in ihrer historischen Entwicklung gezeigt; sorgfältig ausgewählte Reproduktionen alter Meister, die überall die Verbindung zum heutigen Kulturleben herstellten, ließen die Entwicklungsgeschichte besonders anschaulich werden. Der Musik der Hitler-Jugend war ein besonderes Zimmer gewidmet. Auch hier wurde die historische Entwicklung, von alten Landknechtstrommeln und Blockflöten bis zu den heutigen Instrumenten aufgezeigt. Eine Notenschau hallischer Musikalienhändler und des Notenverlagshauses Breitkopf & Härtel, sowie eine Sammlung von Manuskripten und Erstdrucken hervorragender Komponisten aus dem Gau Halle-Merseburg vervollständigten die Arbeitsschau aufs glücklichste.
Die Ausstellung „Volk musiziert" hatte einen außerordentlich starken Besuch aufzuweisen. Kurt Simon.

Eine Französin über deutsche Musik

Die französische Kunstzeitschrift „Le Courrier" hat Bach und Händel zwei umfangreiche Hefte gewidmet, deren Beiträge mit großem Verständnis Leben und Schaffen der deutschen Meister behandeln. Besonderes Interesse verdienen die Aufsätze von Elisabeth de Mondesir. „Das menschliche und mystische Dasein Johann Sebastians" betitelt sich eine eingehende Betrachtung von Bachs Leben und eine Würdigung seiner überzeitlichen Bedeutung. Es heißt darin: „Das Werk Bachs ist in höchster Weise deutsch. Es enthält alle besonderen Seiten, die der germanischen Rasse eigen sind, und das ganze religiöse Gefühl, das aus dem Protestantismus entspringt. Aber das wahre Genie geht über die nationalen Bindungen hinaus und gehört der ganzen Menschheit."
Auch der weit ausholende Aufsatz über Händel stellt abschließend fest: „Obwohl Georg Händel durch Naturalisierung Engländer geworden und obwohl sein Schaffen von der Zivilisation Englands, wo er länger als 40 Jahre lebte, angeregt worden ist, ist er einzig von Grund auf Deutscher geblieben. Und Deutschland kommt der Ruhm dieses Sohnes zu, der Ruhm, der die Welt erfüllt und beherrscht durch den großartigen Zug seines Genies." — Wir nehmen solche Stimmen um so lieber zur Kenntnis, als ja die Kunst unserer westlichen Nachbarn bei uns stets in sachlichster Weise gewürdigt wurde, unabhängig von manchmal hierfür wenig günstigen politischen Konstellationen.

Malers Rhein-Oratorium

Uraufführung in Essen-Ruhr

In dem Oratorium „Der ewige Strom" wird zum ersten Male der Rhein und mit ihm die gewichtigste deutsche Landschaft überhaupt zum Stoff eines größeren musikalischen Werkes. Dichter und Komponist haben in engster Verbindung miteinander

gearbeitet, um ein Höchstmaß von Übereinstimmung zu erzielen, denn eine Zusammenstellung von vorhandenen Gedichten erwies sich als zu locker für ein Bild, in dem Landschaft, Geschichte und Gegenwart zu gleichen Teilen vorhanden sein sollten. Mit diesen Worten deutet Wilhelm Maler Gedanken und Plan seines Oratoriums „Der ewige Strom" (Klavierauszug im Schott-Verlag, Mainz) an. Er baut auf der Grundlage eines Textes von Stefan Andres auf, der in dichterisch nicht starker Sprache, aber in klarer Anlage, geographisch und bedeutungsmäßig dreifach gegliedert (Oberrhein — Landschaft; Mittelrhein — Geschichte; Niederrhein — Gegenwart), ein Bild vom Rhein als der deutschen Lebensader und des deutschen Schicksalslaufes entwirft. Formale Beherrschung und klarer Aufriß der groß gegliederten Komposition: das sind die Momente, durch die auch die Musik des Oratoriums vornehmlich sich auszeichnet. Das Können des jungen Kölner Komponisten, das sich bislang besonders in kleineren, konzertanten Orchesterformen aussprach, versucht sich damit zum erstenmal mit gutem Gelingen an der großen, anspruchsvollen Form. Eine wesentliche Voraussetzung zu ihrer Erfüllung: das Vermögen zu weitschauender Disposition, zu gliederndem und steigerndem Formbau, erscheint bei Maler schon in wichtigen Ansätzen gegeben. Wendet man sich jedoch von der formalen der inhaltlichen Seite des neuen Werkes zu und fragt nach Artung und Ausdruck des Landschaftserlebnisses, das ja das eigentliche Grundthema dieses oratorischen Hymnus auf den Rhein ist, so vermag Malers Werk von seiner musikalischen Substanz weniger zu überzeugen. Gewiß spürt man oft hinter der Musik dieses Oratoriums eine ehrliche und starke Empfindung; aber sie geht nur selten unmittelbar in die musikalische Erscheinung ein, wird nur selten bruchlos in die klingende Gestalt umgesetzt. Es scheint fast so, als ob der Schaffensvorgang bei Maler oft reflexiv gehemmt wäre und nicht unmittelbar von der Empfindung zur musikalischen Formung hinführe, als ob die Unmittelbarkeit der Erfindung und Gestaltung immer wieder abgebogen würde in die Sphäre des Konstruktiven und Erzwungenen. Als ob, kurz gesagt, in Maler der Empfindungsmusiker und der Formkünstler noch nicht innig verschmolzen wären. So wäre jedenfalls die besonders in der solistischen Lyrik fast durchgängig konstruktive Melodik zu erklären, die häufig instrumentale Führung der Singstimmen und die selten ganz ungezwungen wirkende Harmonik, deren stereotype Dur-Moll-Mischungen und polytonale Klangverbindungen nur selten den Charakter logischer Notwendigkeit tragen. Um so mehr seien gegenüber diesem zwiespältigen Grundzug des Ganzen einige Partien hervorgehoben, in denen die musikalische Gestaltung gelöster, befreiter, die Mitteilung des Landschaftserlebnisses ungezwungener und offener erscheint. Das Elsaßlied, die „Fahrt auf dem Mittelrhein", die Köln-Hymne und die Sopran-Arie „Landschaft in der Stromebene" — das scheinen uns beispielsweise solche Partien zu sein, deren musikalischer Fluß und natürliche Empfindung auch vom einzelnen her überzeugen. Von diesen Ansatzpunkten aus wird gewiß das Schaffen Malers den Weg zu unmittelbarer empfundener Natürlichkeit der musikalischen Aussage nehmen können.

Die Uraufführung im Rahmen der Essener Sinfoniekonzerte, deren gediegene Form von guter Vorbereitung zeugte und die großen Schwierigkeiten dieses konstruktiven

Stils bewältigte, trug dem Komponisten einen schönen Erfolg ein. An der Wiedergabe waren unter Johannes Schülers Leitung das Orchester, der städtische Musikverein und Opernchor, sowie als musikalisch gestaltende Solisten Mia Neusitzer-Thoennissen (Sopran), Heinz Matthei (Tenor) und Prof. Albert Fischer (Baß) gleichermaßen verdienstvoll beteiligt. Wolfgang Steinecke.

Hinweis auf Hero Folkerts

In der ganzen Art, sich menschlich und künstlerisch zu geben, verrät Hero Folkerts (geboren 1898) seine ostfriesische Abkunft. Obwohl es im Rahmen dieser Skizzierung einer Komponistenpersönlichkeit nicht darauf ankommt, den Tonsetzer Folkerts als Dirigenten zu schildern, ist ein dahingehender Vergleich doch ungemein aufschlußgebend. Wenn Folkerts — der als städtischer Musikdirektor in Gelsenkirchen tätig ist — ein Chor- oder Orchesterkonzert leitet, so hat es bei der ersten flüchtigen Beobachtung seitens der Zuschauer den Anschein, als bestünde zwischen dem Kapellmeister und seinen Musikern nicht die unmittelbare Verbindung, deren es zur Ausführung selbst einfacher Werke bedarf. Immer wieder muß man sich um die Gewißheit bemühen, daß der künstlerische Kontakt zwischen Orchester und Dirigent doch vorhanden ist, daß das nur nicht so offensichtlich zur Schau gestellt wird. Infolgedessen macht der Konzertbesucher im Laufe einiger Zeit die Feststellung: Hier arbeitet ein Dirigent, der sich mit ganzer Hingabe vorwiegend der Probenarbeit widmet, ohne mit der dabei fertiggestellten Leistung von sich aus so aufgeschlossen vor die Öffentlichkeit zu treten, daß man auf den ersten Anhieb erkennt, wen man eigentlich in ihm vor sich hat. Was infolge dieser Sachlage vermißt werden kann — ein von besonderer dirigentischer Liebenswürdigkeit zeugendes Körpergefühl, eine um die Außenwirkung gewisser zeichengeberischer Gesten wissendes Auftreten —, ist auf der anderen Seite vorteilbringendes Charakteristikum des Künstlers, besonders aber des Komponisten Folkerts.

Sein herber, sich nicht vor jedermann ohne weiteres erschließender tonsetzerischer Stil zeigt die Merkmale einer ebensogroßen Scheu vor der Flucht in die Öffentlichkeit, wie das zu beobachten ist, wenn Folkerts ohne besonders verbindliche Geste am Pult steht. In seinen Werken vermeidet der Gelsenkirchener Musikdirektor allzuleichte Annäherungen, d. h. er verzichtet auf die Äußerung des Privaten. Seine Kompositionen sind insofern kompromißlos, als sie keine dem Auffassungsvermögen des Publikums sonderlich entgegenkommende Klang- und Satzkommentare geben. Man kann diese schöpferische Linie nur dann verstehen, wenn man begreift, ohne betasten zu wollen, wenn man aus der hier zutage tretenden strengen Ausdrucksformel das Wesentliche herausfühlt, ohne sich vertraulich nähern zu wollen. In diesem Sinne ist der Schaffensstil Folkerts' das, was man an der Wasserkante unter „männlich" versteht.

Bei klarer, durchaus nicht lieblos an gegebenen Satzschönheiten vorübergehender Linienführung erlebt man in den Kompositionen des Gelsenkirchener Musikdirektors

gelegentlich beträchtliche Stimmzusammenstöße. Sein harmonisch entgegenkommenstes Werk ist die im vorigen Jahr uraufgeführte, dem Gedenken Albert Leo Schlageters gewidmete „Sinfonie". Die kompositorische Laufbahn des Tonsetzers begann mit der Schaffung von Kammermusikwerken (zwei Sonaten für Violine und Bratsche, Solosonate, Divertimenti für zwei Streichinstrumente und zwei Streichquartette, von denen das letzte in Düsseldorf uraufgeführt wurde. Weiterhin entstanden ein Streichtrio und eine Serenade für Flöte, Oboe und Fagott). Nach Gedichten des Ostfriesen Berend de Vries schuf Folkerts einen in schwebender Kontrapunktik gehaltenen Liederzyklus „Marsch und Meer" (gesetzt für Sopran, Oboe, Bratsche und Cello), der mehrere Aufführungen besonders im deutschen und ausländischen Rundfunk erlebte. Es folgen drei Motetten auf lateinischen Text für Kammerchor, ein Trio für Flöte, Violine und Bratsche und eine Kammersinfonie. Noch unaufgeführt ist das Chorwerk „Deutscher Psalm" für Alt und Baritonsolo, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel. Drei Lieder nach Texten von Hebbel wurden bisher in größerem Privatkreis dargeboten. Eine in Essen uraufgeführte „Musik für Streichorchester" von bachischer Haltung schließt sich an. Als letztes Werk ist die schon genannte „Schlageter-Sinfonie" nochmals als gute neue Orchesterkomposition anzuführen. Der erste Satz entstand auf Grund eines Kompositionsauftrages des Deutschlandsenders. Bei der Einheitlichkeit des Schaffensstils, den Folkerts bewiesen hat, erübrigt sich eine weitere über die Gesamtdarstellung hinausgehende Beschreibung von Einzelheiten.

Udo Agena.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Die Arbeit in den Gauen

Die Zahl der Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde des Gaues Hannover-Ost ist im Oktober im Vergleich zum Vorjahr um 30%, nämlich auf 128, gestiegen. Der Monat November brachte eine weitere Steigerung auf 148. Darunter befinden sich Theaterabende, Konzerte, Vortragsabende, Ausstellungen, Aufführungen von Puppenspielen usw. Wenn man berücksichtigt, daß dieser Gau keine einzige Großstadt hat und ganz schwach besiedelt ist, dann geben diese nackten Zahlen ein Beispiel für die großen Fortschritte, die die NS-Kulturgemeinde allenthalben macht, und für die dauernde Verbreiterung der Grundlage, die sie sich als Organisation im Volk geschaffen hat. Ähnliche Beweise sind auch aus anderen Gauen und Ortsverbänden zu nennen. Aus den Berichten, die in der letzten Zeit eingegangen sind, seien folgende Tatsachen aufgezählt: Der Ortsverband Mainz konnte 3 Theatermietreihen auflegen, und zwar 2 zu je 20 und eine zu 36 Vorstellungen. Er nimmt zweimal in jeder Woche

das Theater geschlossen für sich in Anspruch. Der Einfluß auf die Spielgestaltung ist groß. Im Gau Bayrische Ostmark musizierte das NS-Reichs-Sinfonie-Orchester für die NS-Kulturgemeinde im vergangenen Jahr in 24, in diesem Jahr in 33 Orten. In Wittingen in der Lüneburger Heide, einem Landstädtchen von 3100 Einwohnern, nehmen 30% der Bevölkerung regelmäßig an den Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde teil. In der Musikreihe des Ortsverbandes Cottbus sind in diesem Winter 18 Veranstaltungen vorgesehen.

Die Abteilung Bildende Kunst tritt mit 4 Ausstellungen an die Öffentlichkeit. Die Zahl der Veranstaltungen im Winterhalbjahr ist auf mindestens 120 angesetzt. In Geyer im Erzgebirge, einer Stadt von 7000 Einwohnern, nehmen an den Theaterabenden regelmäßig durchschnittlich 800 Personen teil. Der Ortsverband Johanngeorgenstadt (7000 Einwohner) hat 700 Mitglieder, 10% der Einwohnerschaft gehören also der Organisation an. In Driesen in der Neumark (5800 Einwohner) nahmen an 2 Theaterabenden am 5. Dezember 750, am 6. Dezember 550 Personen teil. Der Ortsverband zählt 475 ständige Mitglieder. Das sind Stichproben aus der Arbeit der NS-Kulturgemeinde außerhalb Berlins.

Die Arbeit in der Reichshauptstadt

In der Reichshauptstadt selbst stellten die Hohnsteiner Puppenspiele der NS-Kulturgemeinde den kulturellen Mittelpunkt der großen Weihnachtsausstellung am Kaiserdamm dar. Im Ausstellungsgebäude in der Tiergartenstraße wurde eine Schau billiger und doch guter Spielwaren eröffnet. Die Musikabteilung veranstaltete zu Ehren des finnischen Komponisten Sibelius am Tage seines 70. Geburtstages eine Feier, bei der Amtsleiter Dr. Stang sprach. Auf Einladung des Studentenringes der NS-Kulturgemeinde sprach der Dichter Hermann Stehr über „Das Land Schlesien und seine Bewohner". Aus Anlaß des 125. Geburtstages von Fritz Reuter fand im Theater Unter den Linden eine Gedenkfeier statt, deren Festvortrag der Dichter Friedrich Griese hielt. Die Reihe der kulturpolitischen Abende des Berliner Ortsverbandes in der Singakademie wurde fortgesetzt. Amtsleiter Dr. Stang sprach über die Aufgaben des Buchrings. Die Dichter Heinrich Eckmann und Kurt Kluge lasen aus ihren Werken.

Die Forderung, daß alles Kunst- und Kulturschaffen, das wir pflegen wollen, aus dem Erlebnis nationalsozialistischer Weltanschauung fließen oder wenigstens von einem Streben danach zeugen muß, werden wir nie und nimmer aufgeben, selbst auf die Gefahr hin, einem Künstler einmal nicht so gerecht zu werden, wie er es vielleicht verdient hätte. Denn die Erhaltung der Reinheit der nationalsozialistischen Idee in der Kulturgestaltung ist für uns eine über allen anderen Rücksichten stehende Forderung.

Walter Stang.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Meisterkonzerte.

In der Reihe der Meisterkonzerte kamen nach Hermann Zilcher Hans Pfitzner sowie Hermann Unger zu Wort. Wir versprachen dabei in unserer letzten Besprechung, an Hand der Hans-Pfitzner-Sendung auch eine historische Stilordnung für die Zilcherschen und Ungerschen Werke vorzunehmen, woraus also schon hervorgehen möge, daß wir dem Pfitznerschen Schaffen in diesem Umkreis eine besondere Bedeutung zuschreiben.

Unser Ausgangspunkt bleibt auch hier der in unserem Aufsatz über „Das Verhältnis von Mozart und Richard Strauß — eine zeitgenössische Komponistenfrage" begründete Standpunkt, daß die bisherigen Meisterkonzerte fast ausschließlich durch die Grundlagen der romantischen Oper bestimmt werden, die (die Oper) im Hinblick auf romantisierende Operntexte ihr Streben auf die Schaffung text- und dramatisch-bedingter Klangbildungen richtete und diesen romantisierenden Text auch zur formbildenden und formtragenden Struktur eines freien, modulationsfarbigen Orchesterspiels machte (wobei modulationsfarbig nicht ohne weiteres gleichzusetzen ist mit modulationsreich!). Die weiteren Kompositionsaufgaben sind damit gleichsam historisch vorgeschrieben: Diese Klänge nun rein musikalisch, thematisch und (kurz gesagt:) kompositorisch zu verarbeiten und zu verselbständigen, jedoch nicht so, daß man die musikalischen Vorgänge, Wendungen, Orchesterfarben des Opernstils nun rein äußerlich als angebliche „Lieder ohne Worte" auf die absolute Musik überträgt, um damit, wenn auch uneingestanden, dennoch die romantisch-idealisierende Textidee zum unausgesprochenen, aber beherrschenden Gestaltungsfaktor aller Musik zu machen, vielmehr muß es bei dieser Verarbeitung darauf ankommen, die Klangergebnisse der romantischen Oper in ihrer besonderen musikalisch-materialen Bedeutung zu erfassen und diese als solche in eine thematisch-, formale- und überhaupt in sich selbständige Kompositionshaltung einzubeziehen, die als solche wohl entwicklungsgeschichtlich mit der vorausgegangenen Opernentwicklung verbunden bleibt, aber ihren musikalischen Gesamtausdruck nach in erster Linie kulturverbunden und zeitverpflichtet sein soll und in diesem Fall trotz der kompositionstechnischen Entwicklung sogar gegebenenfalls in einen Gegensatz zum romantisierenden Textgehalt gestellt werden kann. Dies bedeutet keinen Widerspruch zur Auffassung der „Romantik" als einer Haupteigenschaft der deutschen Musikhaltung: Solange man nämlich im Gegensatz zum berechnenden Rationalismus unter „Romantik" den Gesamtgehalt des seelischen Erlebnisvermögens versteht und nicht etwa ein schwärmerisches Teilprädikat bei der umschreibenden Schau eines unbestimmten idealisierenden Gegenstandes. Die Romantik verlangt demzufolge ihren ureigentlichen Erlebnisausdruck in der Schaffung und richtigen Wiedererfassung eines formalklaren Gesamtkunstwerks und niemals in der Selbstverherrlichung einer romantischen bzw. romantisierenden Substanz.

Die beiden Pole sind also bei diesen musikalisch-kompositorischen Aufgaben: Die Formklarheit bzw. Formstrenge und musikalische Eigengesetzlichkeit der absoluten Musik und demgegenüber das Streben nach Formverbreiterung bis zur formlockernden Improvisation durch Einbeziehung romantischer Opernklänge in die absolute Musik.

Diese Erkenntnis bestimmt auch die bevorzugte Stellung Hans Pfitzners in dem bisherigen Verlauf der Meisterkonzerte (— ohne damit etwa aus anderen und noch darzustellenden Gründen den besonderen Vorzug der zwei ersten Sendungen vergessen zu wollen —), weil nämlich Pfitzner diese beiden, in ihrer Entstehung und Wirkungsweise zunächst verschiedenen Kräfte der Formstrenge und Formverbeiterung in seinen Werken (und besonders in seinem neuen Cellokonzert, vgl. Besprechung der »Musik«, Novemberheft 1935, S. 156 f.) vereinheitlicht. Er erreicht dies dadurch, daß er die Formstrenge und Formklarheit zunächst ausschließlich auf die musikalisch überzeugende Klarheit und Eindeutigkeit der musikalischen Motive und Themen, also auf die der thematischen Substanz verwendet, dann die mit dieser ausgeglichenen thematischen Behandlung jeweils gegebene Form frei aus sich heraus entwickeln läßt und somit Neubildungen der Form und des harmonisch-melodischen Ausdrucks überzeugend aus dem musikalischen Kern des Themas herleitet.

Gilt dies für Pfitzner, so spricht für uns aus den Zilcherschen Werken das Bestreben, den Gegensatz zwischen Formstrenge und Formverbreiterung zu überbrücken (— bei Pfitzner ist es ein Vereinheitlichen —) und zwar dadurch, daß der Komponist von den harmonischen Ergebnissen der formerweiternden und klangbereichernden Romantik gleichsam Kenntnis nimmt und diese klanglichen Neuwerte als solche in eine bereits gegebene Form gießt. So benutzt Zilcher seine Liedertexte nicht so sehr, um den Text gleichsam selbständig

komponieren zu lassen, sondern um ihn stimmungsgemäß in eine bereits fertige Musik erläuternd einzusetzen. (Wir versuchen damit natürlich den ideellen Kompositionsvorgang zu beschreiben und wollen keineswegs behaupten, daß Zilcher nun seine Lieder nach einem sogenannten „Schimmel "herstellt). Dies soll mit der Einschränkung gelten, daß wir diese Stilkritik auf Grund verschiedener, jedoch nicht ausnahmslos aller Zilcherschen Werke vornehmen, von denen jedoch die 3. Meistersendung keineswegs die beste Auswahl bot.

Der Regerschüler Hermann Unger machte uns u. a. mit „Ländlichen Scenen" bekannt, die als op. 24 zeigen, daß der Meister „reger" war als sein Schüler. Denn sie kommen über ständige und deshalb unruhig wirkende Modulationsansätze hinaus zu keiner stilistisch eigenen melodischen Linie und eigenen harmonischen Haltung, — eine Haltung, die sogar, wenn sie in eine Beziehung zu Max Reger gebracht werden kann, die Konzentration der Regerschen Substanz und Konzentration in eine nicht überzeugende Formverbreiterung zurückführt. Was dann das zum Abschluß gebrachte „Konzert für Großes Orchester" op. 61 angeht, so urteilte darüber die »Musik« bereits im letzten Dezemberheft anläßlich einer Duisburger Aufführung, daß „Hermann Ungers Konzert für Orchester" trotz mancher sympathischer Züge nicht über seinen rückwärtsgerichteten Grundcharakter hinwegtäuschen kann. Es ist uns daher vorläufig noch nicht möglich, Ungers Schaffen in bestimmter Weise nach den Gang und Zwang der historischen Linie zu bewerten, wobei wir den Wunsch aussprechen möchten, daß der Komponist bald seine künstlerisch sicher gut gemeinte, aber in ihrer Vielseitigkeit etwas zersplitterte Musikhaltung vereinheitlichen und konzentrieren möchte. —

Was wir aber dem Rundfunk gewissermaßen als „Jahresbilanz" hier schon sagen möchten, ist dies: In seiner kulturellen und künstlerischen Gesamthaltung zeigt der Rundfunk eine große Bereitschaft zur Erfüllung auch seiner musikalischen Sendung. Um so mehr müssen wir es aber dann bedauern, daß die musikalische Sachverarbeitung und Prägung dieser grundsätzlichen Kulturbereitschaft keinen gradlinigen und einheitlichen Verlauf nimmt. Die einzelnen Musikabteilungen lassen mit wenigen Ausnahmen eine zukunftstragende Zielsetzung vermissen und verlassen sich bestenfalls auf bewährte Ergebnisse der allgemeinen Musikpflege, deren Programmeinbeziehung die geläufige Selbstverständlichkeit einer Musikhaltung ist. Dies sei jedoch unserem Abschnitt „Das erlösende Wort des NS. Funks" zur grundsätzlichen Behandlung übergeben.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt.

Der 4. Dezember brachte die feierliche Eröffnung des Grenzlandsenders Saarbrücken und im Umkreis der damit verbundenen Intendantentagung zwei Vorträge, mit denen einmal Reichsminister Dr. Goebbels über die derzeitige Haltung des Funkprogramms und dann der Frankfurter Intendant über die Tanzmusikfrage sprach. Beide Ansprachen behandeln wir heute in den nachfolgenden Sonderabschnitten. Das soll auch für den Tag der Hausmusik gelten, der vom Rundfunk am 21. November begangen wurde.

Allgemein ist dann noch zu bemerken, daß sich die beiden neuen Orchester des Deutschlandsenders und des Reichssenders Königsberg wider Erwarten sehr schnell eingespielt haben und daß Dr. Ludwig Karl Mayer als 1. Kapellmeister und musikalischer Leiter des Königsberger Senders sich sehr wirkungsvoll für ein bemerkenswertes musikalisches Niveau sowohl nach der ernsten wie nach der heiteren Musik einsetzt, das die bisherige künstlerische Linie gleichwertig fortsetzt. Der Breslauer Sender behält den neuerdings bemerkten musikalischen Schwung seines Orchesterklanges bei, wenn er auch in seiner musikalischen Programmbildung kein so einheitliches und stilistisch gleichmäßiges Niveau erreicht wie etwa der Reichssender Königsberg. Beim Reichssender Leipzig spielt immer noch die Akustik des Gewandhaussaales (von dem bekanntlich fast alle funkischen Orchesterdarbietungen ausgehen) eine bedeutende Rolle, die sich bald fördernd und bald negativ auswirkt. Hier sei auch an die Funkaufführung des Wagnerschen Ringes durch den Leipziger Sender erinnert, die wir aber bei der Fülle der Probleme erst nach der Sendung der Götterdämmerung geschlossen besprechen wollen. Endlich wollen wir mit einem Hinweis auf den Aufsatz über Jean Sibelius als dem „Wegbereiter seiner Nation" von J. Friedrich (»Musik«, Dezemberheft 1935) sämtliche Funkdarbietungen erwähnen, die alle Reichssender dem am 8. Dezember 70 Jahre gewordenen finnischen Komponisten in den mannigfachsten Formen widmeten.

Von den einzelnen Sendungen sollen dann noch namentlich erwähnt werden:

Woche 47 vom 17.—23. November: Opernaufführungen: Wagners „Walküre" (Leipzig), Glucks „Orpheus und Eurydike" (Köln a. Rh.) und „Island Saga" von Georg Vollerthun (Berlin), der hier den gewählten Stoff mit bühnenwirksamen Klängen bis zur Ganztonleiter hin formsicher und sinnfällig unterstreicht. Bußtagkonzert aus Leipzig mit dem opernhaft gesteigerten 13. Psalm von Liszt und der weit schlichter

gehaltenen E-Moll-Messe von Bruckner. Am gleichen Tage das ausgezeichnete Brahms-Reger-Konzert des Deutschlandsenders. Der 21. November war der Rundfunk-Jahrestag der deutschen Hausmusik mit einer Reichssendung aus Leipzig (siehe unten). Am Wochenend übernahmen 5 Reichssender das Festkonzert des Berufsstandes der deutschen Komponisten, dessen Besprechung durch die »Musik« (Dezemberheft S. 229) wir an dieser Stelle besonders unterstreichen möchten.

Woche 48 vom 24.—30. November:

4. Meisterkonzert mit Werken Hans Pfitzners (Hamburg). 7. Heinrich Schütz-Stunde (Leipzig). Gastspiel des italienischen Komponisten und Dirigenten Staatssekretär Adriano Lualdi (Berlin). Interessante Gestaltung des 4. Beitrag zum Mozart-Zyklus (Frankfurt). Wertvolles Konzert mit Werken von Beethoven und Reger (Köln). Endlich als Reichssendung die „Haydn-Renaissance" mit unbekannten Werken von Haydn und einem einführenden Vortrag ihres Entdeckers, Geheimrat Dr. Sandberger. Kennzeichen: Ein gehaltvolles Konzert für Kniefügel und Orchester in Es-Dur, ein weniger bedeutendes „Andante concertante für Flöte, Oboe, Fagott und Orchester" und einen vorbereitenden Vortrag, dessen Einzeldaten und bibliographische Kleinangaben die Übersichtlichkeit für den großen Funkhörerkreis möglicherweise etwas erschwert haben. (— aber warum nicht?)

Woche 49 vom 1.—7. Dezember:

Brahmskonzert mit Max Fiedler und Elly Ney (Hamburg, zugleich Saarbrücken und Stuttgart). Zwei Gewandhausübertragungen, davon ein ganz ausgezeichnetes Konzert unter Abendroth (Leipzig)! Ein beachtliches Konzert aus Breslau. Königsberger Reichssendung der Händelvariationen für Großes Orchester von Georg Schumann, der damit bei einer übrigens sehr durchsichtigen Instrumentation dem Regerschen Variationsstil nahekommt. Funksuite der Max Bruchschen Oper „Loreley" in einer Bearbeitung von Hans Pfitzner (München, Pr.).

Woche 50 vom 8.—14. Dezember:

Zeitgenössisches Orchester-Konzert mit dem spieltechnisch überladenen Cellokonzert des Italieners Pizetti und den Variationen über ein russisches Volkslied von Graener! Wirkungsvolle Hörfolge der Reichssendeleitung vom „Reichsparteitag der Freiheit" mit besonderer Berücksichtigung der großen Kulturtagung der NSDAP. und der s. Zt. vom Gewandhaus-Orchester unter Leitung Prof. Peter Raabes gespielten 5. Beethovensinfonie (vgl. Musikchronik im Oktoberheft über Reichsparteitag und Funkmusik).

Deutsche Hausmusik im Rundfunk.

Wir feiern auch im deutschen Rundfunk einmal im Jahr den Tag der deutschen Hausmusik, an dem die musikalische Berufswelt ihre Blicke auf Haus und Schule richtet, um diesen leichte Musik zum Zwecke des häuslichen Gemeinschaftsmusizierens vorzuführen. Man muß sich aber dabei einmal fragen, ob dies wirklich ausreicht und ob der Tag der deutschen Hausmusik uns nicht einmal im Jahr fragen möchte: Wie wir im letzten Jahr den Gedanken der Hausmusik weiter vorangetragen und verwirklicht haben. Denn zu musikalischen Literaturvorführungen, wie sie auch die Leipziger Reichssendung am 21. November besorgte, müßte eigentlich systematisch das ganze Jahr benützt werden, wofür beispielsweise der Rundfunk doch ohne weiteres einmal im Monat eine kleine Sondersendung einführen könnte. Hat man dann an 365 Tagen im Jahr den hausmusikalischen Gemeinschaftsgedanken systematisch gepflegt, dann sollte der Tag der Hausmusik dazu geeignet sein, nun das häusliche Musizieren im Rundfunk einmal selbst sprechen zu lassen. Denn wo man doch den Hörerkreis für ein Preisausschreiben nach der besten Tanzkapelle mit zu Rate ziehen will, wäre doch die Kennzeichnung und Programmitwirkung der „besten deutschen Hausmusiker" am Tage der Hausmusik zumindest ebenso sinnvoll und in einer gewissen Greifbarkeit sehr gut geeignet, die breite Front unserer Hausmusik am deutlichsten und schärfsten in den Kampf um die gegenwartsbelebende Musikpflege einzubauen. Statt dessen hörten wir wieder einmal — und an sich recht gut vorbereitet — eine Zusammenstellung von leichten Musikwerken, die der Hausmusik von berufsmusikalischer Seite empfohlen werden können. Und wenn wir noch alle Einführungen und Aufsätze der Hausmusiktage durchsehen, so möchten wir beinahe annehmen, als würde man in der Pflege der Hausmusik lediglich die gradlinige Fortführung einer historisch gewordenen musikalischen Ehrbarkeit sehen. In den seltensten Fällen ist aber der Hausmusikgedanke als eine gewisse Quellenkunde betrachtet worden, bei der nämlich Haus, Schule, Kirche und Konservatorium überhaupt die Grundlage eines nationalen Musiklebens propagiert werden müssen. Denn Hausmusik und Kunstmusik stehen in einem dauernden Verhältnis von Geben und Nehmen: Jeder ausgebildete Künstler war auch einmal ein eifriger „Hausmusiker" und hat in den Quellen der Hausmusik — Hausmusik als Symbol der häuslichen Erlebnisgemeinschaft! —, in der Erziehung durch Haus, Schule, Kirche und Konservatorium seine stärkste fördernde Grundlage erhalten. Diese Grundlage begleitet ihn gleichsam

durchs ganze Leben und ist das Moment, was den ausgereiften Künstler wieder verpflichten muß. Es gibt keine selbständige Kunstmusik und keine für sich allein bestehende Hausmusik. Beide stehen in Wechselwirkung und pflegen hier in bevorzugter Weise im musikalischen Können den künstlerischen Erlebnisgedanken und dort in bevorzugter Weise das musikalische Spiel auf der Grundlage des unmittelbaren Kunsterlebnisses. Deshalb kommt es bei dem Tag der deutschen Hausmusik nicht auf schöne Aussprüche oder formvollendete Darbietungen von Musikwerken der Schwierigkeitsstufe 1—3 an, sondern auf ein intensives Zurückgreifen auf seine ureigensten Quellen, weil der deutsche Hausmusikgedanke nur durch seine Quellen belebt werden kann. Denn erst an diesen Quellen von Haus, Schule, Kirche und anderen Erziehungs- und Erlebnisgemeinschaften sitzt das gesamte deutsche Volk und die werdende Generation, in deren musikalischer Einstellung und Haltung der Gedanke einer „Hausmusik" wirkliche Formen annehmen kann. Und in diesem Sinn möge auch der Rundfunk den nächsten Tag der deutschen Hausmusik im Jahre 1936 vorbereiten helfen!

„Der Jazz in der Tanzmusik."

Am 9. Dezember sprach der Frankfurter Rundfunkintendant Hanns Otto Fricke für alle deutschen Sender (vermittelt durch Wachsplattenaufnahmen von der Saarbrückener Intendantentagung) über das Thema „Der Jazz in der Tanzmusik" als eine Sittengeschichte „Vom Cakewalk zum Hot". Es war dabei für uns sehr interessant, auch innerhalb einer allgemein kulturpolitischen Betrachtung wie dieser den Einzelpunkten zu begegnen, die wir in unserer Zeitschrift schon wiederholt kritisch aufgegriffen haben. Intendant Fricke teilte seinen Vortrag in zwei Hälften ein und zwar in eine historische Entwicklungsschau und in eine systematische Betrachtung zukünftiger Aufgaben. Die historische Überschau ging von der Bezeichnung „Niggerjazz" aus als einem Sammelbegriff für alle undeutschen Bestrebungen in der deutschen Tanzmusik. Sie sah bereits den Beginn des Verfalls in der weitzurückliegenden Vorkriegszeit, wo man z. B. die rhythmische Eigenstruktur des Tanzwalzers, also das eigentlich Tänzerisch-Rhythmische merkbar zugunsten des Gesangs- und Stimmungswalzers vernachlässigte. Dieses Moment der „Stimmungsmusik" führte vom eigentlichen Tanz weg und bereitete den Boden für eine sinnliche Stimmungssphäre, auf der sich die Rhythmen und Klänge der über England und Paris eingeführten Negermusik breit machen konnten. Bei dieser fremdartigen Musikkultur spielte auch der Text als das greifbare Moment einer selbstgefälligen Sinnlichkeit eine Rolle. Der Vortragende führte dann einige, von Rosbaud vorbereitete und von der Kapelle Franz Hauck ausgeführte Musikbeispiele vor, die den Gegensatz von Niggerjazz und deutschem Wesen belegten. Dieses Kapitel der tanzmusikalischen Sittengeschichte wird uns auch besonders in der Broschüre interessieren, mit der der Eher-Verlag diesen Frickeschen Vortrag allen Volkskreisen zugängig machen will. Im zweiten Teil wandte sich der Intendant dann einer mehr „systematischen" Betrachtung zu, die sich auf das Grundsätzliche einer neuen tanzmusikalischen Haltung bezog. Er forderte eine völlige Umgestaltung der bisherigen klanglichen, rhythmischen, textlichen und instrumentationstechnischen Mittel und sieht ihren Gesamtmaßstab im deutschen Wesen und dessen Gesinnung. Mit dieser Forderung — so führte der Vortragende aus — seien aber auch diejenigen verwarnt, die jetzt eine Reformationszeit für verstaubte Unterhaltungsstücke erwarten. Wir begrüßen natürlich diese sehr gesunden, manchmal etwas spontan formulierten Bekenntnisse und brauchen unsere Stellungnahme nicht weiter auszuführen, da wir dann das wiederholen müßten, was wir seit anderthalb Jahren an sich und manchmal im Gegensatz zu bedauerlichen Programmschnitzern einzelner Funkabteilungen klar und eindeutig vertreten haben. Deshalb: finis non da capo" und Übergang zur grundlegenden Neuschau, die das nächste Heft der »Musik« bereits vorbereitet!

„Das erlösende Wort" des NS. Funks.

Unter diesem Titel „Das erlösende Wort" bespricht der Hauptschriftleiter des NS. Funks, Heinz Franke in Nr. 51 seiner Zeitschrift die Rede des Reichsministers Dr. Goebbels von der Saarbrückener Intendantentagung und benutzt dazu eine zustimmende, aber zugleich sehr scharfe Sprache: „Wir wissen uns hier vollkommen einig mit dem Reichssendeleiter Hadamowsky, der immer betont hat, daß der Rundfunk vorwiegend ein künstlerisches und vor allem ein musikalisches Instrument ist." „Es ist nur bedauerlich, daß sich die Ansicht des Reichssendeleiters — trotzdem sie von ihm so oft und deutlich verkündet wurde — scheinbar noch nicht zu allen Bürostuben in den Rundfunkhäusern herumgesprochen hat." Heinz Franke spricht dann noch „von der außerordentlich lässigen Art, mit der im Rundfunk Programme zusammengestellt wurden." „Mit dieser unverantwortlichen Programmschusterei treibt man aber den Hörer zum Auslandsempfang."

Soweit der maßgebliche Führer der gesamten deutschen Funkpresse, der den Kernpunkt dieser Unausgeglichenheiten in der Selbstherrlichkeit weltanschaulicher Selbstverständlichkeiten sieht, die (die Selbstherrlichkeit) als solche eine künstlerische Formung und Gestaltung der weltanschaulichen Substanz geradezu verhindert. Ferner betont er noch, daß die funkmusikalischen Aufgaben in ihrer Eigengesetzlichkeit noch nicht entsprechend erfüllt und erfaßt sind.

Diese Feststellungen schieben also der funkmusikalischen Gestaltung weitere Entfaltungsmöglichkeiten zu, deren bisherige Nichtbeachtung fragen lassen muß, warum sich die bisherige Musikhaltung nicht entsprechend durchsetzen konnte. War es lediglich eine einseitige Bevorzugung des Wortes? Wir möchten es nicht glauben oder sagen: Zumindestens nicht allein! Denn an sich besteht das heutige Funkprogramm doch noch zum größeren Teil aus Musikdarbietungen, deren Anzahl wir eigentlich nicht gern vergrößert sehen möchten, — ohne damit die Feststellungen des NS. Funks in irgendeiner Weise abschwächen zu wollen. Denn es fehlt etwas auf funkmusikalischem Gebiet und zwar das, was wir unter die Klarheit und Bestimmtheit eines Stilwillens für alle Musikgattungen verstehen müssen. Man unterliegt in einzelnen Funkabteilungen zu sehr der Versuchung, im Funkprogramm hauptsächlich die Erfüllungsgrundlage verschiedenster Hörerwünsche zu erblicken, die man möglicherweise im stilbunten Zugleich erfüllen möchte. Darüber hinaus vergißt man aber die Eigengesetzlichkeit einer gegenwartsbedingten Musikhaltung von der Kunstmusik bis zur tänzerischen Unterhaltungsmusik hin. Sicherlich spiegelt sich hier das gesamte gegenwartsmusikalische Gesamtproblem, wie wir es auch als solches an anderer Stelle geschlossen anpacken wollen. Dies schließt jedoch nicht aus, daß sich der Musikleiter im Rundfunk nicht nur der eigenen Programmgestaltung, sondern auch dem Gesamtkreis aller gegenwartsmusikalischen Fragen verpflichtet fühlt (selbst wenn sie auch nicht unmittelbar an ihn herantreten). Daß dies nicht so ist, merkt man z. B. beim Verhältnis von Rundfunk und Fachkritik, wenn diese das Ziel verfolgt, die funkmusikalischen Vorgänge nach allgemein musikalischen Gesichtspunkten zu beurteilen, und dabei die einheitliche Durchschlagskraft aller zusammenwirkenden Funkprogramme im Auge behält. Für ein solches Blickfeld sind aber sowohl für die verschiedenen Programmveranstalter wie auch für die zusammenfassende Beurteilung gemeinsame, also allgemeingültige Beurteilungsmaßstäbe unerläßlich. Diese Maßstäbe finden wir aber nicht in den einzelnen Musikformen und Musikgattungen, sondern in dem gemeinsamen Nenner dieser Formen und Gattungen, der im Musikalisch-Allgemeingültigen besteht. Dieses Allgemeingültige vermißt man aber, wenn die verschiedensten Programmveranstalter ihre Maßstäbe beispielsweise für das Grundsätzliche einer musikalischen Meisterleistung, für die Geltung eines Unterhaltungsstiles, für die Ausmaße und Begrenzungen der Potpourriformen oder anderer Stilfragen mit nur formaler Geltung festlegen.

Im Zusammenhang damit ist uns nun einmal gesagt worden, daß es unmöglich Aufgabe der musikalischen Funkabteilungen sein könne, über die eigene Tätigkeit hinaus noch einen Beitrag zu Bestimmungen „kompositorischer Wahrheiten" zu stiften. „Dies sei Aufgabe des allgemeinen Musiklebens." Fragen wir aber nun, was denn unter dem Begriff „Allgemeines Musikleben" zu verstehen ist, so kommen wir unter anderen wieder auf das funkische Musikleben zurück, das doch eben einen großen Zweig des allgemeinen Musiklebens ausmacht (ebenso wie etwa der Zweig des öffentlichen Musiklebens usf.). Das Allgemeine oder, besser ausgedrückt, das Allgemeingültige besteht dabei nicht neben uns, sondern lebt in unseren Einzelhandlungen und hebt sich gleichsam von selbst aus diesen Handlungen heraus. Das deutlichste und positive Beispiel gab ja hierbei der Reichssendeleiter Hadamovsky, der eben auf Grund der funkmusikalischen Verbundenheit mit dem gesamten Musikleben schlechthin eine Gesamtreform der tänzerischen Unterhaltungsreform forderte und mit dieser übergeordneten Verselbständigung des Musikalisch-Grundsätzlichen innerhalb der Funkmusik auch eine entsprechende allgemeinverpflichtende Wirkung erzielte. Ist dies auch der Sinn einer Reichssendung, durch die Allgemeingültigkeit einer Programmidee alle Hörer und alle Sender immer wieder von neuem gemeinsam zu erfassen, so war es uns jedoch bisher nicht möglich, bestimmte Grundzüge einer musikalisch-praktischen Stilsammlung zu erkennen, die wir doch heute bei der Unbestimmtheit der vielseitigen Stilansätze so dringend brauchen. Gilt dies mitunter auch für andere Musikzweige, so ist es besonders das musikalische Funkprogramm, daß es sich in musikalisch-müden Wiederholungen erschöpft, die sich stark neutralisieren. Wo doch aber erst vor kurzem das Ministerwort vom Leistungsprinzip geprägt ist, gilt es im Musik- und Funkleben darauf hinzuweisen, daß die Leistung in erster Linie dem Zukunftstragenden gewidmet sein muß und daß man das Wesen der Leistung nicht im „geleisteten", d. h. fertig gestalteten Einzelwerk, sondern vielmehr im Ideellen,

das durch das Einzelwerk vertreten sein soll, zu erfassen hat. Denn das Wort „Leistung" stellt einen Wertbegriff dar, der seinen gültigen Maßstab in der zu leistenden und zu erarbeitenden Zielsetzung findet, deren Zielrichtung durch das Kulturleben bestimmt wird. Deshalb entscheidet über den Leistungswert einer geleisteten Musik- oder Programmarbeit der Grad der verwirklichten Zielstrebigkeit nach Maßgabe des Leistungszieles. Dieses Leistungsziel, seine Erkenntnis und Befolgung sind also in erster Linie bestimmt, dem zeitgenössischen Musikleben eine bestimmte Ordnung zu verleihen, deren Ausgeglichenheit mit zu den Grundlagen des gegenwartsnahen Musikerlebens gehört. In dem Begriff vom „gegenwartsnahen Musikerleben" betonen wir also zugleich das zukunftstragende Moment des Leistungsprinzips, das demnach auch gestört werden kann, wenn man gerade in einer vorwärtsdrängenden Kulturepoche nun innerhalb der Musik historische und archaisierende Stile so betont, als gehörten sie unmittelbar zu uns, als wollten wir den zukünftigen Generationen vergleichsweise sagen: Eure Groß-Väter waren zugleich Eure Väter! So unwahr diese Gleichnisbildung ist, so unwahr sind aber die Musikprogramme, die auf einem solchen tertium comparationis entstanden und die wir z. B. schon oft in den stilzerbrechenden Ausmaßen der funkmusikalischen Potpourriformen feststellen mußten.

So können wir auch den Artikel des NS. Funks richtig verstehen, wenn dieser trotz der mannigfachsten Musikdarbietungen ein musikalisches „Mehr" fordert und mit dieser Forderung „nur" eine größere Stilbestimmtheit der Unterhaltungs- und auch Kunstmusik meinen kann. Denn es gibt ja — wie der Volksmund in etwas drastischer, aber durchaus richtiger Formulierung sagt: — kurze Musikprogramme, die viel zu lange dauern, aber auch ausgedehnte Musikdarbietungen, von denen man aussagen muß, daß sie leider zu schnell verklungen sind.

Kurt Herbst.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin: Die letzte Aufführung des Deutschen Opernhauses stand im Zeichen des getanzten und gesungenen Märchens. Es war ein glücklicher Griff des Intendanten, Tschaikowskys „Nußknacker" zu wählen, denn diese Musik hat den innerlichen Schwung und die Stimmung, die eine märchenhafte Tanzhandlung braucht. Es ist ja auch nicht von ungefähr, daß Tschaikowsky in allen seinen anderen Balletten Märchenstoffe behandelt. Wenn auch an manchen Stellen das rein ballettmäßige Empfinden die Musik beherrscht, so ist sie doch in ihrer sprühenden Farbigkeit reizvoll von der ersten bis zur letzten Note. Die Spielleitung betonte sehr glücklich die volkstümliche Note. Rudolf Kölling als choreographischer Leiter hatte gute Einfälle und spannte einen von Benno von Arent mit aller Farbenpracht entworfenen Rahmen um die fantasievoll belebte Handlung. Auch die Welt der Tiere und toten Gegenstände wurde mit echtem tänzerischen Leben erfüllt. Ein Katzen- und Mäuseballett, die tanzenden Leckereien und Süßigkeiten kamen in abwechslungsreichen Gruppen- und Einzeltänzen überaus wirkungsvoll zur Geltung. Leo Spies am Dirigentenpult deutete die Musik straff und beschwingt, und die fast durchweg ausgezeichneten Tanzkräfte des Deutschen Opernhauses, Daisy Spies, Werner Stammer, Lieselotte Köster, Gerda Juré, Ursula Deinert, die Schwestern Höpfner, Lisl Spalinger, Rolf Arco und Rudolf Kölling selbst gewährleisteten auf der Bühne den Erfolg.

Eine sehr schöne Aufführung von Humperdincks „Hänsel und Gretel" setzte die Märchenstimmung mit den Mitteln der Oper fort. Auch hier entsprachen sich die gute musikalische (Walter Lutze) und szenische (d'Arnals) Leistung. Selten wird man eine „Hänsel und Gretel"-Aufführung hören, in der sämtliche Rollen gesanglich so hervorragend besetzt sind. Das Kinderpaar konnte kaum besser dargestellt werden, als es hier durch Lore Hoffmann und Erna Westenberger geschah. Für die Mutter setzte Luise Willer ihren prachtvollen Alt ein, den Besenbinder gab Hans Heinz Nissen mit klangschönem Bariton. Else Larsen, Konstanze Nettesheim und Anna Maucher trugen die übrigen Hauptrollen der mit ehrlicher Begeisterung aufgenommenen Aufführung.

An der Staatsoper konnte Benjamino Gigli den Triumph, den er vor einer Reihe von Jahren mit dem Herzog aus Rigoletto begründete, wieder-

holen. In drei Gastspielen, in Rigoletto, Toska und Bohème, zeigte er erneut, daß er der wahre Erbe Carusos ist. Äußerlich diesem Größten überraschend ähnlich, gibt er eine Leistung, die nicht nur gesanglich unnachahmlich ist, sondern auch von unerreichter darstellerischer Meisterschaft. Da steht nicht nur „der Welt größter Tenor" auf der Bühne, sondern ein wirklich großer Künstler, der das Menschliche seiner Partien, man denke allein an seinen Rudolph in Bohème, mit unmittelbar packender Gestaltungskraft verdeutlicht. Man weiß ja, daß Gigli eine starke komische Begabung hat. Aber so sehr er auch die Rollen mit dieser liebenswürdigen Komik würzt und sie mit spielerischen Feinheiten belebt, ebenso groß ist er im Tragischen, wie ja im Grunde sein Spiel von unaufdringlicher Schlichtheit ist. Gesanglich erscheint dieses einzigartige Organ, dessen Mittellage heute dunkler, dramatischer klingt, unverwüstlich zu sein, so sehr auch Gigli die Stimme mit kluger Ökonomie behandelt. Die sängerische Garde der Staatsoper stand ebenbürtig neben dem Gast. Als Mimi begeisterte Dresdens gefeierte Sopranistin, Maria Cebotari, die Hörer.
In der Volksoper im Theater des Westens stellte sich eine Griechin, Tycha Turlitabi, als Toska vor, die über einen nicht gerade großen, aber tragfähigen und pfleglich behandelten Sopran verfügt. Demgemäß lag der Hauptakzent ihrer Darstellung im Lyrischen. Bemerkenswert war die völlig akzentfreie Aussprache, so daß nur der Theaterzettel von ihrem Ausländertum Kunde gab.

Hermann Killer.

Augsburg: In der Oper ist infolge der bedauerlichen, langwierigen Erkrankung von Operndirektor Egelkraut der Gesamtbetrieb schwer gehemmt gewesen. Nur zwei Opern kamen im verflossenen Monate heraus. Der Spielplan mußte mit Wiederholungen aufrecht gehalten werden. Unter den Neuinszenierungen erntete Donizettis köstliche komische Oper „Don Pasquale" einen wohlverdienten großen Erfolg. Die Aufführung unter der einfallsreichen, humorvollen Spielleitung Bozo Milers war künstlerisch hochwertig. Eine frohe Überraschung bereitete Heinz Röttger, der erstmalig eine Oper selbständig einstudiert und dirigiert hat. Seine musikalische Führung war erfreulich klar und beschwingt, Orchester und Gesang gepflegt, peinlich durchgefeilt und dramatisch belebt. Die Titelrolle hatte in Walter Kochs einen prächtigen Vertreter mit feiner und anmutig geführter Komik gefunden und in ihm einen Sänger, der den Belcanto beherrscht und Eignung für geschmackvolle Charakterisierung besitzt. Mit eleganter Leichtigkeit sang Horst Euler den Arzt, darstellerisch ebenso gewandt wie stimmlich schön. Maximilian Boecker, ein echter lyrischre Tenor, ist noch leicht befangen, aber überrascht immer wieder angenehm durch seine biegsame, schlanke Stimme. Von entzückender Anmut und locker im Gesang war Gerda Baumann als Norina. Den wundervoll geschlossenen und in den Leistungen gleichwertigen Eindruck erreichte „Aida" nicht. W. Rößler dirigierte verlässig. Die beste Leistung mit starken, dramatischen Höhepunkten und wohldurchdachter Darstellung erzielte Lois Odo Boeck als Amonasro. Aida wurde sowohl von Eva Johnn-Fehrmann als auch von Leopoldine Sunko gesungen, beide, wenn auch verschieden in der Art, gewichtige Darstellerinnen mit edlem, ausdrucksvollem Gesang. Als Amneris gastierten wegen Erkrankung verschiedene Sängerinnen. Radames wurde von H. Roolf gut gesungen.

Max Herre.

Bremen: Mit einer musikalisch und szenisch gleich farbenreichen Aufführung des Lohengrin eröffnete das Bremer Staatstheater seine Opernspielzeit. Die künstlerisch dabei entscheidenden Kräfte sind der für die Oper verantwortliche erste Kapellmeister GMD. Walter Beck und der Intendant Dr. Willy Becker. Als erste von dem üblichen deutschen Opernspielplan sich abhebende Neueinstudierung folgte Bellinis „Norma" zur Feier des 100. Todestages des Komponisten. Mit dem Zauber des „belcanto" muß sich in der Titelrolle (Thea Consbruch) gesanglich die Wucht tragischer Grundstimmung verbinden. Das sind heute getrennte Welten. So fand nur die im Gesangsstil und im Charakter einheitliche Adalgisa (Maria Bertazzoni) ganz zu Bellini zurück. Kapellmeister Etti Zimmer leitete die Neueinstudierung mit Umsicht. Neben Schillings Mona Lisa behauptet sich „Das Glöckchen des Eremiten" von Maillart. Eine für die Psychologie des Publikums aufschlußreiche Gegenüberstellung. Erfreulich frühzeitig kam Wagners „Ring des Nibelungen" heraus, so daß eine volle Ausnutzung der aufgewandten Mühe möglich wird. Für die Rolle des Siegfried mußte man in Ermangelung eines ausreichenden eigenen Heldentenors einen Gast zu Hilfe rufen. Als fröhlicher Waldknabe mit heller Stimme und trotzigem Spiel sang Reiner Minten vom Schweriner Staatstheater den jungen Siegfried und hielt mit voller Stimmfrische durch bis in das Schlußduett mit Gertrud Roller, der vortrefflichen, hochdramatischen Brünhilde. — Im übrigen versorgt der ständig wechselnde Spielplan mit Verdi (Maskenball und Rigoletto) und Puccini und

vielen, allzu vielen Operetten die abrollenden Anrechtsschichten des Publikums.

Gerhard Hellmers.

Breslau: In den ersten Aufführungen der Spielzeit stellten sich die neuen Mitglieder der Deutschen Oper Breslau vor. Dann ging man an die Wiedergabe eines hier noch unbekannten Werkes heran. Der Bassist Anton Imkamp war als Sarastro in der ihm ungewohnten Umgebung noch etwas schüchtern, so daß man nach seinem ersten Auftreten noch kein klares Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit gewann, als Oberpriester in Aida und besonders als Barbier von Bagdad aber wirkten sein fülliges Organ, seine gepflegte Gesangstechnik und seine Spielbegabung überzeugend. Bei der Fünfzigjahrfeier des Zigeunerbarons betraute man ihn mit der Rolle des Schweinefürsten, auf dieselben Wirkungen hoffend, die man bei dem Einsatz Slezaks, dem Imkamp figürlich aufs Haar gleicht, in Operettenpartien erzielt hat. Die Hoffnungen erfüllten sich im vollsten Maße. Der Heldentenor Artur Bednarczyk machte durch seinen üppigen Stimmbesitz Eindruck. Mit der Gesangskunst ist es leider recht schwach bestellt. Nach der Einrichtung der Bühneneignungsprüfung ist zu erwarten, daß gerade solch große Stimmbegabungen nicht vor Abschluß einer ausreichenden Lehrzeit in den Beruf hineingelassen werden. Die Laufbahnen der Sänger werden sich ganz anders entwickeln, und das Publikum wird nicht mehr nötig haben, unfertige Leistungen zu bedauern. Der Charakterbariton Robert Hager ist eine wertvolle Anwerbung. Die Hochdramatische, Marta Cuno, besitzt für ihre Fachpartien ausreichendes stimmliches Rüstzeug, eine fesselnde Darstellerin ist sie nicht. Schöne Stimme und reife Kultur zeigte Lilly Neitzer in tragenden Altpartien, die Koloratursängerin Elisabeth Weißbach gehört zum guten Durchschnitt.

Die Generalintendanz mußte sich im Vorjahre sagen lassen, daß sie neuzeitliches Opernschaffen so gut wie ganz vom Spielplan ausgeschlossen hatte. Theaterpolitische Gründe mögen dafür maßgebend gewesen sein, kulturpolitisch ist das natürlich nicht richtig. Man brachte deshalb gleich im ersten Theatermonat eine Neuheit heraus und zwar Robert Hegers „Bettler Namenlos". Das Werk hinterließ starke Eindrücke. Die auf vielseitige Eindrucksmöglichkeiten abgestimmte, straff zusammengezogene Handlung wurde von dem Regisseur Dr. Siegmund Skraup zur Herausarbeitung packender Bilder und wuchtig wirkender Bewegungsvorgänge benutzt, Hegers von besten romantischen Traditionen erfüllte, dramatisch eindringliche Musik erfuhr durch Richard Kotz eine klangschöne Wiedergabe, Chöre (Justus Debelak) und Tänze (Artur Sprankel) untadelig, die Solisten ihren Aufgaben gewachsen, nach der darstellerischen Seite hin besser als nach der gesanglichen. Es ist natürlich, daß bei neuen Werken die Darsteller zunächst bemüht sind, die Charaktere herauszuarbeiten und erst nach völliger Beherrschung des Stoffes und seiner dramatischen Werte dem Gesanglichen die notwendige Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Rudolf Bilke.

Düsseldorf: Mit den auf Pfitzners „Palestrina" und Lortzings „Zar" folgenden Neueinstudierungen der Oper ist der Spielplan zwar ziemlich unter die Vorherrschaft der Italiener gelangt, erfuhr dadurch aber auch andrerseits eine gewiß nicht zu verachtende kassenmagnetische Belebung. Einer bereits aus dem Vorjahre bestehenden Verpflichtung zur Erstaufführung der großen Oper „Gioconda" von Amilcare Ponchielli kam man mit einer virtuosen szenischen und gesanglichen Wiedergabe nach. Hubert Franz inszenierte das effektvolle Stück in einem prunkvollen Opernbarockstil, von Helmuth Jürgens' großräumigen und farbprächtigen Bildern bestens unterstützt. Ponchielli ist ein großer Könner, der sich an dem Buch des Verdilibrettisten Boito oft zu echt verdischen dramatischen Höhepunkten entzündet. Vom Meister trennt ihn jedoch die gerade bei Epigonen häufig anzutreffende Sucht, dauernd in „Höhepunkten" musizieren zu wollen, die geringe Befähigung zur ökonomischen Beschränkung, die ja bekanntlich erst den Meister macht. Daß das Sängerensemble in der „Gioconda" mit den in jeder Situation auftauchenden „wirkungsvollen" Arien und Ensemblesätzen eine herrliche Gelegenheit fand, mit effektvollem Belcanto zu glänzen, machte die Aufführung musikalisch anziehend. So sind Lotte Wollbrandt (Gioconda), Elisabeth Höngen (Laura), Henk Noort (Enzo), Walter Hagner (Alviso) lobend neben den klangvollen großen Chören (Rühl) und dem Prunkballett (Milloß) zu erwähnen. Eduard Martini kostete als Dirigent alle Reize der effektvollen Opernmusik aus.

Immerhin sollte sich zu „Traviata", „Aida", „Gioconda" noch erst Puccinis „Toska" in einer an sich sauberen und anerkennenswerten Neueinstudierung gesellen, ehe wieder ein deutsches Opernmeisterwerk aufgenommen wurde: Mozarts „Don Juan". Hier war die Regie Hubert Franzs mit ernsthaftem und wesentlichem Streben auf den inneren Kern des gleich dämonischen wie giocosen Werkes gerichtet. Die Intensität und Sorgfalt seiner Spielführung verriet die Einsicht in die geniale

Logik der musikalischen Dramaturgie. Caspar Nehers malerisch schöne Bilder störten jedoch um manch eigenwilliger Verwandlungsmöglichkeiten willen diese Dramaturgie, deren Organik nicht in Regiebemerkungen, wohl aber in der Musik deutlich festgelegt ist. Hugo Balzer dirigierte Mozarts Musik mit leidenschaftlichem Einsatz, in der dramatischen Akzentuierung glücklicher als in der heiteren Tönung der Giocosa, die dramatisch veranlagten Dirigenten leicht zu spielerisch gerät. Die darstellerischen und gesanglichen Leistungen dieser Aufführung lagen auf höchstem Niveau: überragend die in der dramatischen Majestät und innigen Empfindung reiche Donna Anna Erna Schlüters, der sich Alfred Poells edler, etwas schwerblütiger Don Giovanni, Walter Hagners charakterkomischer Leporello, Kurt Reinholds prachtvoller Masetto, Henk Noorts männlicher Octavia, Lotte Wollbrandts Elvira und Lotte Schönauers Zerline mit besten Leistungen zugesellten.

Die unter Aurel von Milloß' Leitung stehende Düsseldorfer Tanzbühne machte in ihrem ersten Tanzabend den geglückten Versuch, der „Gaukelei" von Rudolf von Laban durch eine neue choreographische Formung in gebundene Tanzbilder und eine von Winfried Zillig geschickt zu den tänzerischen Vorgängen hinzukomponierte, stellenweise musikalisch durchaus eigenwertige Begleitung diesem bewegungschorischen Spiel eine neue Bedeutung für die Tanzbestrebungen unserer Zeit zu geben. Neben der Uraufführung dieser neuen Fassung der „Gaukelei" wirkte ein gleichfalls uraufgeführtes Ballett des Spaniers Juan Manén, „Rosario la tirana", als gefällige, in pantomimische und ballettmäßige Formen aufgelöste Spielerei, die den Solisten der Tanzbühne dankbare Aufgaben stellte und ihnen, gleich wie die in Versform choreographierten „Les petits riens" Mozarts achtungsvollen Beifall eintrugen.

Die Operette brachte ebenfalls eine Uraufführung heraus: Ralph Maria Siegels „Liebesolympiade", der Versuch eines begabten jungen Musikers (Sohn des bekannten Dirigenten Rudolf Siegel), die Gattung Operette durch ein sauberes und kameradschaftliches Sportmilieu (Buch: Jo Hanns Rösler und Wilhelm Krug) auf eine anständigere Ebene zu heben. In der einfallsreichen Inszenierung Walter Ullmanns und unter der flotten musikalischen Leitung Hugo Moesgéns errang die glänzende Uraufführung dem Komponisten einen schönen Erfolg.

Kurt Heifer.

Halle a. S.: Die Hallesche Oper eröffnete die neue Spielzeit mit Verdis „Macht des Schicksals". Der starke Erfolg des Werkes liegt zweifellos in der glücklichen Übereinstimmung des neuen Opernregisseurs Dr. Paul Helwig mit dem musikalischen Leiter GMD. Dondenhoff begründet, durch die eine musikalisch und darstellerisch gleich vollwertige und lebendige Aufführung erzielt wurde. Interessant war die Bekanntschaft mit der komischen Oper „Die kleine Stadt", jenem Versuch Paul Hensel-Haerdrichs, durch Unterlegen eines fremden Lustspieltextes einer bisher wenig bekannten Lortzing-Musik zum Erfolg zu verhelfen. Bei aller Stimmung, die eine gut vorbereitete und gespielte Aufführung schuf, scheint es doch, als ob wir bereits über das bloße Karikieren einer gewiß umständlichen Zeit hinausgewachsen sind. Immerhin hilft diese „Kleine Stadt" dem nun einmal vorhandenen Mangel an komischen Opern etwas ab. Ganz große Linie zeigte schließlich die dritte Inszenierung dieser Spielzeit: Mozarts Figaro, der wie kaum ein zweites Werk einen Maßstab für das kulturelle und künstlerische Niveau einer Bühne abzugeben imstande ist. Bühnenbild (Heinz Porep), szenische (Dr. Paul Helwig) und musikalische Leitung (Bruno Vondenhoff) griffen vollständig ineinander; ein ausgezeichnet spielendes Orchester und ein vollwertiges, gut auf einander abgestimmtes Solistenmaterial (Elinor Sadowskas muntere Susanne, Charlotte Krauß' Gräfin, Erich Heimbachs überlegener Figaro und Hans Reisenleitners Graf) trugen die Aufführung. Die neue „Deutsche Übersetzung der Gesänge und Rezitative in den Versmaßen des Urtextes" von Siegfried Anheißer erwies sich als ein gelungener Versuch, die bisher gebräuchlichen Übersetzungen abzulösen. Gewiß will es dem Publikum zunächst schwer fallen, den „bekannten Melodien" andere Texte untergelegt zu finden, aber wesentlich ist, daß Anheißer seinen Vorsatz, die Figaro-Übersetzung in Übereinstimmung mit dem Urbild zu bringen, soweit das überhaupt möglich erscheint, ausgeführt hat. Die musikalische Ausdeutung der Partitur durch Bruno Vondenhoff ließ die herberen Momente teilweise sogar kantig hervortreten und unterschied sich schon dadurch erfreulich von einer falsch verstandenen verweichlichten Mozartinterpretation. Kurt Simon.

Hamburg: In einer neuen Fassung kam „Don Juans letztes Abenteuer", der erste größere Opernerfolg Paul Graeners (1914), der den Namen des Komponisten bekannter machte, an der Staatsoper heraus. Es handelt sich nicht um einschneidendere Änderungen an dem Werk, sondern nur um eine nochmalige Durchsicht, um einige Verbesserungen musikalischer Natur, die der

reife Meister heute als vorteilhafter erachtete. Von einer ähnlichen Neuüberprüfung des Textes von Paul Anthesy, die aus heutiger Zeitperspektive, auch rein dramaturgisch, gerechtfertigt sein könnte, hatte man freilich abgesehen. Was Graener vornahm, sind zunächst einige Striche, Veränderungen des Schlusses des ersten Aktes, auch in den übrigen Akten, die eine straffere dramatische Wirkung zum Ziele haben, Punktierungen und einige, vor allem cantablere Umgestaltungen der Gesangstimmen, namentlich in der Partie des Giovanni und der Cornelia. In der Instrumentation sind die kostbaren und schimmernden Farben der Partitur teilweise noch verfeinert worden. Sonst ist aber, wie gesagt, die originale Gestalt des Werkes unangetastet geblieben. Bei aller Zeitgebundenheit des Stiles, Einflüssen der Strauß-Zeit, der Zügellosigkeit zur neuromantischen Oper, mit impressionistischen Bestandteilen (ein seelischer Impressionismus, etwa Delius verwandt) wirkt der positive Gehalt der Oper, aus der Musik strömend, noch unverblaßt, in der zarten und warmen Lyrik, mit der Graener, jenseits von Artistik und äußerlicher Dramatik, den Stoff durchdrang und auch vertiefte. Es gab nochmals eine sehr herrliche Aufnahme des Werkes, das Richard Richter leitete, mit Carl Kronenberg (Giovanni), dem neu verpflichteten Bariton, Claire Autenrieth (Cornelia), Hedy Gura (Lukrezia), Peter Markwart (Francesco) als verdienstlichen Trägern der Hauptpartien. Schöne Renaissance-Bühnenbilder (Gerd Richter, Spielleitung Oscar Fritz Schuh) gaben dem Werke, das später auch einmal vom Komponisten selbst sehr erfolgreich geleitet wurde, eine repräsentative, sehenswerte äußere Gestalt.

Im Zuge der Entwicklung, die auch die Ballettkunst künstlerisch selbständiger ausbaut, wurden zwei Neuheiten aufgeführt. Das dramatische Ballet „Don Juan" von Gluck, ein Jahr vor dem „Orpheus" geschrieben, mag uns im gleichen Stoffkreis, durch das Werk Mozarts in den Schatten gestellt, in der dramatisch verkürzten, verengten choreographischen Form der Handlung heute seltsam erscheinen, lohnt aber in der zeitbedingten und doch schon von Glucks Geist geprägten Eigenart eine Wiederbelebung. Hier war die tänzerische Leistung, unter der Führung der Ballettmeisterin Helga Swedlund, in einen schön entworfenen Bühnenrahmen (Gerd Richter) gestellt, künstlerisch überzeugend. Weniger in dem zweiten größeren Werk des Abends, der „Spielzeugschachtel" von Debussy. Die sehr subtile, ein wenig hintergründige, von Witz und leiser Dämonie des Marionettenspieles umgebene Musik Debussys wurde allzu stark in einem parodistisch-grotesken Rahmen gehalten. Weniger Stilisierung auf der Bühne, dafür mehr Stil aus dem Geist der Musik könnte diese kultivierte, geistreiche, natürlich ganz aus romanischem Kulturkreis geborene Komposition im Kammerstil zu einer dankbaren Aufgabe machen. Völlig abwegig aber muß es, wenigstens in der Form, in der hier die Musik „gedeutet" wurde, erscheinen, Mozarts berühmte „Kleine Nachtmusik" als Tanzschöpfung zu gestalten. Es zeigte sich da, daß die moderne Ballett-„Regie" viel zu sehr vom tänzerischen Selbstzweck als von dem Wesen der Musik (absolute Musik sollte man freilich besser oder nur in einwandfrei möglichen Fällen, nicht „relativ" machen) ausgeht.

Max Broesike-Schoen.

Heidelberg: Trotzdem Intendant Kurt Erlich sich ganz besonders um das Schauspiel bemüht, kann GMD. Kurt Overhoff unserer Oper eine würdige Pflege sichern in gemeinschaftlicher Arbeit mit Richard Heime, Gottfried Kramer und dem aus Darmstadt herübergenommenen neuen Kapellmeister Fritz Bohne. Die Tenornöte des Vorjahres konnte durch H. Krögler ziemlich gemildert werden, wie sein Tamino bewies. Als Amelia im „Maskenball" führte sich Margarethe Eclas-Schur erfolgreich ein. Der Spielplan bleibt noch etwas vorsichtig, wird nur durch Hegers „Der Bettler Namenlos" und die Aufnahme von Schillings „Mona Lisa" lebendiger.

Friedrich Baser.

Magdeburg: Die Städtischen Bühnen Magdeburgs haben im vergangenen Jahre den jungen Musikdirektor Richard Wagner, hundert Jahre nach seinem Einzug in die Stadt an der Elbe, durch ein Fest geehrt, über das hier ausführlich berichtet wurde. Sie setzten und setzen jetzt ihre umfangreiche Wagnerfeier fort, die, verteilt auf die gesamte Spielzeit, sämtliche Werke des Meisters, einschließlich des „Liebesverbots" bringt. Den „Ring des Nibelungen" neu zu schmieden, wurde bereits begonnen. Auf eine „Rheingold"-Neuinszenierung, die der neue Oberspielleiter der Oper, Dr. Richard Hein, unterstützt von dem einfallsreichen Bühnenbildner Wilhelm Huller unter Benutzung der neu eingebauten Projektionsapparate sehr erfreulich löste, folgte mit der „Walküre" (Gastspiel Frida Leider) eine der besten Aufführungen der letzten Jahre überhaupt. Generalmusikdirektor Erich Böhlke schuf mit dem das Letzte hergebenden Städtischen Orchester in musikdramatischer Besessenheit einen wirklich großen Abend, der in Helma Darnay eine wunderschöne Sieglinde, in Carl Erich Ohlhaw einen intelligenten jugend-

lich-kräftigen Siegmund, in Milly Stolle eine königliche Fricka und in Kurt Schmid-Reuß einen kriegerischen, äußerst klangvollen Hunding besaß. Auch der völlig erneuerte Lohengrin und der aus der vorigen Spielzeit übernommene Tannhäuser, ebenfalls von Böhlke dirigiert, waren Abende, einer großstädtischen Bühne wert. — Mit der „Boheme" führte sich der Spielleiter Dr. F. W. Donat-Wilckens in Magdeburg ein, der dann eben mit seinem liebevoll-lebendig aus der erfrischend-heiteren Lortzing-Musik her gesehenen und gestalteten „Wildschütz" eine sehr ansprechende Probe seiner Begabung vermittelte. Am Pult stand der sehr musikalische Kapellmeister Gerhard Hüttig, der sich zusammen mit seinem routinierten Kollegen Müller in die Leitung der Opern teilt, welche Böhlke nicht selbst übernimmt. „Carmen", „Boris Godunoff" (vom vorigen Jahr) und in der Operette „1001 Nacht" und „Zigeunerbaron" bezeichnen die wichtigsten Stationen des Stadttheater-Spielplanes seit September. — Im Mittel punkt des Magdeburger Musikfestes, das an anderer Stelle besprochen wird, stand Händels „Julius Cäsar", eine festliche Nachschöpfung (Böhlke und Dr. Hein) dieser rauschenden Festmusik für die Szene. Günter Schab.

Plauen: Da Webers „Oberon" in Deutschland in dieser Spielzeit endlich zu verdienten Ehren kommen soll, stellte ihn auch unsere Stadt an den Beginn. Unter dem 1. Städt. Kapellmeister G. E. Lessing, der ihn in der Originalgestalt herausbrachte, wurde die Oper zu einem musikalischen Erlebnis. Rühmend aus der Reihe der Darsteller seien erwähnt: Christel Golz (Rezia), Karl Junge (Hüon), Nini Kreis (Fatime) und Gustav Neidlinger (Scherasmin). Der Oberon wurde mit dem Tenorbuffo Hochberger besetzt. Die Inszenierung war mit reichen Mitteln ausgestattet, hielt sich auf vornehmem Grade, konnte aber vor allem in der Lösung des letzten Bildes nicht restlos gefallen. Als zweites Werk erschien endlich wieder einmal „Die Macht des Schicksals" von Verdi, auch wieder in der musikalischen Ausführung besser als in der Aufmachung getroffen. Karl Junge war ein sehr guter Alvaro, Franz Hahnenfurth ein ausgezeichneter Don Carlos. Daneben Erica Hoffmann eine stimmgesegnete Leonore, während Gertraud Waldeck als Preziosilla nicht ausreichte. Der Aufführung kam zustatten, daß die Göhlersche Bearbeitung der jüdischen Werfelschen vorgezogen wurde.

Hans Stephan.

Prag: Eine nicht sehr reiche, aber im Einzelnen gediegene Ausbeute von Neueinstudierungen ist diesmal zu verzeichnen. Abgesehen von laufenden Repertoirestücken hörten wir seit Anfang der Spielzeit u. a. „Cosi fan tutte", Debussys „Pelléas und Melisande" sowie als größte Erfolge Flotows „Martha" und die Prager Erstaufführung von Verdis Frühwerk „Macbeth". Von berühmten Gästen sei Anni Konetzni als stimmprächtige Isolde einer „Tristan"-Aufführung genannt, die trotz ihres unausgeglichenen Gesamtniveaus mit größter Dankbarkeit von einer Zuhörerschaft aufgenommen wurde, der allzuwenig Wagner geboten wird. Ferner gastierte Maria Müller als „Aida". Der größte Erfolg der Oper des Tschechischen Nationaltheaters war bis jetzt eine sehr lebendige Neueinstudierung (und Neuinszenierung) von Beethovens „Fidelio" unter Kleiber a. G.

Friederike Schwarz.

Weimar: Die Oper in zwei Teilen „Mira" des heute in Heidelberg als Generalmusikdirektor wirkenden Kurt Overhoff wurde vom Deutschen Nationaltheater als Erstaufführung herausgebracht. Die Problematik der Oper liegt nicht so sehr bei der Musik Overhoffs, die in stilistischer Beziehung Wagners „Tristan" nahesteht, aber in einer beachtenswert starken, formbildenden Kraft ganz aus der Musik heraus Szenen von äußerst dramatischer Gespanntheit bildet, als vielmehr bei der Dichtung von Artur Hospelt, die, 1911 geschrieben, stark zeitgebunden ist, durchweg expressionistisch-abstrakt denkt. Ihr Thema ist Leiden. Wie der Mensch das Leiden in seinen verschiedenen Formen — denn auch die Lust ist nur eine Abwandlung des Leidens — erfährt, es meistert, besteht er vor Gott und den Menschen. Die Personifizierung des Leidens ist die Gestalt des Einen, der (er ist aussätzig) das Leiden als Aufgabe erkennt und zu seinem Teil an der Schuld der Menschheit abzutragen ausersehen ist. Er kann durch die Liebe des im Glücke lebenden Menschen erlöst werden, gewinnt er aus sich den Glauben an die heilende Kraft des Heilands. Dieser erscheint ihm als der Wanderer, der an die Erlösung der Menschen durch den Tod glaubt. Doch der Eine versinkt — wie „die Handlung geistig ist und im Traume spielt" — in die Unwirklichkeit zurück: noch kann ihm nicht Erlösung werden. — Overhoffs Musik hat starke innere Spannung, formt ganz aus einem sinfonischen Klangbereich, in dem Stimmen und Orchester vereinigt sind. Das Werk deutet in einer interessanten Zwischenstellung zwischen Oper und Oratorium auf die Möglichkeit eines kultischen Tanzdramas, das die visionäre Kraft dieser Stimmen-Sinfonie geradezu fordert. — Das Werk erfuhr unter der Leitung des Komponisten mit ausgezeichneten Kräften (der Eine:

Heinz Hermann; Mira: Käte Sundström; der Wanderer: K. Heerdegen) eine stimmungsstarke Wiedergabe. Hans Rutz.

Konzert

Berlin: Die Konzerte im Schloß Monbijou gehören zu den nachhaltigsten Erlebnissen im Berliner Konzertleben. Ausgewählte Musiker, denen Klangsinn und Stilkenntnis in hervorragendem Maße zu eigen wird, spielten alte Musik auf den Instrumenten ihrer Zeit. Raum und Musik verschmelzen in einer Harmonie, die immer neu und unmittelbar ergreift, weil hier nicht pedantisch historisiert, sondern lebendig konzertiert wird. Das Berliner Instrumental-Kollegium darf diese Konzerte als wirkliche Leistung für sich buchen. Das Cembalo-Spiel von Eta Harich-Schneider ist zur Vollendung gediehen. Die Präzision ihrer Fingertechnik (man könnte schon Fingermechanik sagen, so vollkommen beherrscht sie ihr Instrument) ist erstaunlich, aber sie bedeutet ihr nur Mittel zum Zweck und damit die Voraussetzung einer Vergeistigung, die blendendes Virtuosentum mit echter Spielfreudigkeit verbindet. Sie spielte J. S. Bachs Fantasie C-Moll und Rameaus „Gavotte avec 6 Doubles" auf dem Cembalo der Königin Sophie Charlotte, das (um 1700 gebaut) als eines der wertvollsten Stücke aus dem Instrumentenbestand des Hohenzollernmuseums restauriert wurde. Mit Paul Grümmer, der die Viola da Gamba mit schönem satten Ton meistert, vereinigte sie sich in einer tänzerisch beschwingten Suite von Marin Marais (1656—1728) zu mitreißendem Spiel. Auf der Flöte Friedrichs des Großen bließ Gustav Scheck das gefühlvoll inspirierte Adagio aus der Solo-Sonate A-Moll von Karl Philipp Emanuel Bach. Der Ton des Instruments, das im Klang etwas tiefer als die modernen Flöten eingestimmt ist, ist edel, wenn auch weniger ergiebig und ungleich in den Lagen. Der in der Interpretation alter Musik versierte Flötist, Prof. Grümmer und Käthe Gehner leiteten die Kammermusikstunde mit einer knapp gefaßten viersätzigen Trio-Sonate für Flöte, Viola da Gamba und Cembalo von Jean Marie Leclair ein.

Einer der wenigen Kapellmeister, die heute noch unverdient im Schatten stehen, obwohl sie nach Leistung, Können und Gesinnung nach vorne gehören, ist Maxmilian Albrecht, der in der Philharmonie sein ausgezeichnetes Kapellmeistertum erneut unter Beweis stellte. Beethovens Fünfte Sinfonie erfuhr unter seiner Leitung eine packende Wiedergabe, die werkgetreu angelegt und namentlich in den Ecksätzen dramatisch gesteigert war. Das Landesorchester Gau Berlin hielt als Klangkörper auf tonliche Qualität.

Die Pianistin Else Blatt hat sich inzwischen zu einer „Individualität" entwickelt, auch wenn sie in ihrem Auftreten manche Züge der Elly Ney abgeguckt hat. Ihre Technik ist hoch entwickelt und ihre Musikalität greift sicher zu, auch wenn sie sich oft noch zu sehr im Gefühl verliert. Brahms liegt ihr besonders gut.

Friedrich W. Herzog.

Ein besonderes musikalisches Ereignis des Dezember war der 70. Geburtstag von Finnlands größtem Komponisten Jean Sibelius. Ihm galt eine von der NS. Kulturgemeinde und der Nordischen Gesellschaft veranstaltete Morgenfeier im Theater Unter den Linden, an der auch die nordischen Diplomaten, insbesondere die Vertreter der finnischen Gesandtschaft, teilnahmen. Die deutsch-finnische Freundschaft äußert sich erfreulich stark auch auf kulturellem Gebiet, und es ist wohl nicht zweifelhaft, daß die zahlreichen Ehrungen, die das neue Deutschland in diesem Jahre dem großen nordischen Musiker erwiesen hat, in seiner Heimat Genugtuung und Freude hervorgerufen haben. Amtsleiter Dr. Walter Stang wies darauf hin, daß in Sibelius die finnische Musik ihren höchsten vergeistigten Ausdruck erhalten hat, daß in seinem Werk der feierliche Rhythmus der heimatlichen Landschaft mitschwingt und der Ton uralter nordischer Volksmusik nachklingt. Diese naturverbundene Kunst, in der die starken Gemütskräfte ihres Schöpfers und seines Volkes Gestalt gewonnen haben, kam in einer bezeichnenden Werkauswahl zu Worte. Ein Kammerorchester unter Leitung von GDM Rudolf Schulz-Dornburg spielte die kleine Suite Werk 98a für zwei Flöten und Streichorchester und den ersten Satz des Streichquartetts „Voces intimae" Werk 56, dessen Musik ganz von Naturstimmung und einem auf die feinsten Seelenregungen abgestimmten Ausdruck durchtränkt ist. Desgleichen ist die Legende „Der Schwan von Tuonela" für Englisch-Horn und Orchester ein Beispiel für die starke melodische Kraft des Meisters, dessen Lieder ebenfalls tiefe Stimmung mit plastisch geprägter Form verbinden. Der ausgezeichnete Bariton Hans Eggert und der Staatsopernbläser Alfred Hering setzten sich mit großem Können für diese Werke ein.

Nationale Musik brachte auch ein Abend des im vorigen Jahre gegründeten Kulturbundes völkischer Ungarn. Wer es erlebt hat, was uns bis vor kurzem nicht alles als angeblich ungarische Kunst vorgesetzt wurde, wird die Bestrebungen des Bundes, der ein kultureller Mittler

zwischen beiden Nationen sein will, nur wärmstens begrüßen, auch wenn, wie in diesem Falle, der Deutsche nur schwer ein näheres Verhältnis zu Bartok und Kodaly gewinnen kann. Beide Komponisten gelten als Führer der modernen ungarischen Musik, und es ist ihr Verdienst, daß sie, namentlich von Liszt angeregt, in starkem Maße wieder auf die Volksmusik zurückgegriffen haben. Da, wo diese volkhaften Elemente durchbrechen, wie etwa in Bartoks „Volkstänzen aus Ungarn", überzeugt das ursprüngliche musikalische Temperament auch in der noch so eigenwilligen Formung. In den übrigen Werken des Abends, der noch Stücke von Dohnanyi, Hubay und Martha Linz brachte, überwiegen die harmonischen Härten und klanglichen Extreme. Pal Kiß, Georg v. Vasarhelyi und Michael Raucheisen am Klavier, Martha Linz und der Cellist Rudolf Steiner musizierten mit Bravour und innerlicher Anteilnahme.
Unter den Chorveranstaltungen muß an erster Stelle ein Konzert von Rudolf Lamy und seiner deutschen Singgemeinschaft genannt werden, der es wagte, wenn auch fast ohne Anteilnahme des Publikums, unbekannte Werke junger deutscher Komponisten aufzuführen. Das ist in jedem Falle verdienstvoll, auch wenn der künstlerische Ertrag dieses Konzertes noch wenig überzeugend war. Geistliche Motetten von Kurt Thomas und Kurt Doebler erschienen traditionsbedingt, im ganzen aber nur wenig fruchtbar für die Zukunft. Erich Mirsch-Riccius, bekannter als Opernkomponist, huldigt in seinem Chore „Lebensflamme" einer übersteigerten Melodik, die reichlich spröde und gewollt anmutet. Handwerklich saubere Arbeiten, doch ohne wirkliche innere Kraft, sind die Lieder und Motetten von Hans Lang und Herbert Münkel, die teilweise recht hohe Anforderungen an die Sänger stellen.
Unter den alteingesessenen Berliner Chorvereinigungen konnte der Erksche Männergesangverein sein neunzigjähriges Bestehen feiern. Der Musikbeauftragte der Stadt Berlin, Ratsherr Ihlert, gedachte Ludwig Erks, des Wiedererweckers des deutschen Volksliedes und des großen Vorkämpfers für den Schulgesang, der ohne Aussicht auf äußeren Lohn und Erfolg, mit einer staunenswerten Arbeitskraft 20000 Volkslieder ans Tageslicht gezogen und als erster die siegreiche Schlacht gegen den Schlager für die wahre Volkskunst geschlagen hat. Unter Leitung von Dr. Julius Kopsch und unter Mitwirkung des Erkschen Jugendchores zeigte der Verein in Chören mannigfacher Art, darunter den Volksliedbearbeitungen von Erk und Werken der zeitgenössischen Komponisten Karl Kämpf, Max Stange, Hugo Kaun, Bruno Stürmer, Hermann Unger, Josef Haas und Willy Sendt, daß das Erbe seines Gründers bei ihm in guten Händen liegt.
Eine Ehrung für Josef Reiter, den greisen alpenländischen Meister brachte das erste Winterkonzert der Berliner Liedertafel mit der Aufführung von zwei Chorliedern. Der abwechslungsreiche Abend, der die Stimmkultur und sorgfältige künstlerische Arbeit des Vereins unter seinem Dirigenten Friedrich Jung erneut unter Beweis stellte, ergänzte das Spiel von Fritz Dettmann und Hilde Dettmann-Dietor, die an zwei Klavieren eine virtuos-schwungvolle, wenn auch nicht sehr gehaltreiche Suite von Fritz Dettmann aufführten.
Einen besonderen Charakter weiß Rudolf Schulz-Dornburg seinen Konzerten zu geben. Das Programm seines mit dem Landesorchester Gau Berlin veranstalteten Abends bedeutete einen mutigen Vorstoß in Neuland. Die Sommernachtstraum-Musik von Rudolf Wagner-Regeny, die der Komponist im Auftrage der NS. Kulturgemeinde geschaffen hat, fand einen starken, wenn auch etwas verwunderten Beifall. Das Werk ist anläßlich seiner Düsseldorfer Uraufführung in der »Musik« bereits eingehend gewürdigt worden. Es ist eine männliche Musik, voll dramatisch gespannter Stimmung auch in den lyrischen Stücken, durchsichtig, charaktervoll und mit reichen instrumentalen Einfällen gewürzt, wenn auch nicht von der melodischen Süße, die manche Hörer unwillkürlich mit dem Begriff der Sommernachtstraum-Musik verbinden. Als zweites wenig gehörtes Werk brachte Schulz-Dornburg, dessen umsichtige und straffe Stabführung hervorzuheben ist, die Bergsinfonie D-Moll des Schweizer Meisters Hermann Suter, ein Werk von starkem Können, in seinen besten Teilen von der Volksmusik inspiriert, im übrigen nicht ohne starke epigonale Längen.
Von den bekannten Kammermusikvereinigungen fand das Zernick-Quartett durch seine musikantische Ursprünglichkeit starken Anklang. Auch das Stroß-Quartett bestätigte in einem Beethoven-Abend seinen guten Ruf, desgleichen fand das Konzert des aus der Kammermusikvereinigung der Staatsoper hervorgegangenen, von deren Konzertmeister Georg Kniestädt geführten Kniestädt-Quartetts starken Zuspruch. Ein Beispiel bester französischer Kammerkunst bot das Calvet-Quartett, eine junge musikalische Gemeinschaft von erstaunlicher Spielkultur. Bei Mozart und Debussy kam die restlose Übereinstimmung der Spieler und die überaus feinnervige Tongebung in idealer Weise zur Geltung.
Die Eintönigkeit der Programme der meisten

Liederabende versuchte die Altistin Maria Waldner zu durchbrechen, indem sie sich für unbekannte Komponisten wie Gustav Schubert, Heinrich Rücklos und J. S. Peschko einsetzte. Leider war es ein Versuch am untauglichen Objekt, da weder den Liedern irgendwelche künstlerische Bedeutung zukommt noch die Sängerin stimmlich gefallen konnte. Gunthild Weber, eine junge Sopranistin, scheint ebenfalls noch in der gesanglichen Entwicklung begriffen, doch weiß sie ihrem Vortrag eine eigene Note zu geben, die um so mehr anspricht, als die Sängerin über eine schöne Höhe verfügt. — Eine große Anzahl der Berliner Liederabende erhält schon durch die Begleitung Michael Raucheisens ein charakteristisches Kennzeichen. Raucheisen hat als Liedbegleiter nicht seinesgleichen. Wie er nicht nur dem Sänger entgegenkommt, ihn stützt und trägt, sondern auch am Klavier das Kunstwerk mitgestaltet und mitformt, ohne je auffällig hervorzutreten, ist ein Zeichen reifer Meisterschaft.

Eine Aufgabe, die nur Meister lösen können, hatte sich Wilhelm Kempff mit der Wiedergabe der vier letzten Klaviersonaten Beethovens gestellt. Kempff betont die romantischen Züge, das Dichterische, dem er zugleich mit einer klanglichen Auflockerung bis in Einzelheiten hinein und an manchen Stellen mit einem Höchstmaß an geballter Kraft gerecht wird. Die zahlreiche Gemeinde des Künstlers ließ sich von diesem verinnerlichten und doch farbig reich abgetönten Spiel willig in Bann schlagen. Hermann Killer.

Ein Programm mit drei so verschieden gearteten Meistern wie Brahms, Liszt und Chopin erfordert schon ein hohes Maß von Musikalität und Einfühlungsvermögen. Winfried Wolf beherrscht beides voll und ganz. Abgesehen von einer zeitweiligen Zurückhaltung der melodieführenden rechten Hand gegenüber der linken verfügt der Künstler über eine ausgereifte Technik und hervorragende Stilsicherheit.

Am Konzertabend der Münchener Sopranistin Thilde v. Entreß mit Liedern von Stradella, Schubert, Brahms hörten wir die letzten von Hugo Wolf. Die Sängerin gab sich sichtlich Mühe, den Ton in der richtigen Höhe zu halten, was nicht immer ganz gelang. Ihr Gesang, der nur in der Mittellage weich und ausdrucksvoll klang, konnte keinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen trotz der meisterhaften Begleitung Michael Raucheisens.

Günther Homann spielte Beethoven, Brahms, Schumann und Chopin und versuchte, den Werken dieser Meister, denen er innerlich noch näher kommen muß, die ihnen gebührende Stilklarheit zu geben. Am besten gelang die Wiedergabe der beiden Intermezzi, Ballade und Romanze aus op. 118 und Intermezzo op. 117 I, und Rhapsodie Es-Dur, op. 119 von Brahms.

Die von den meisten Pianisten mit Vorliebe gespielte chromatische Fantasie und Fuge von Joh. Seb. Bach hatte auch Rudolf Mosler auf sein Programm gesetzt. Wenn er sie auch nicht immer mit der nötigen Ausdruckskraft gestaltete, so war doch seine überlegene Technik und natürliche mukalische Auffassung, mit der er Bach und Schumanns Fantasiestücke op. 12 meisterte, bewundernswert. In der zweiten Hälfte seines Programms brachte er Werke von Chopin.

„Max Reger und die Gegenwart" betitelte Hans-Jürgen Ziehm seinen Orgelkonzert-Abend. Nach Max Regers Variationen und Fuge über ein Originalthema in Fis-Moll op. 73 hörten wir die auf farbigen Klangwirkungen aufgebauten Variationen über das Volkslied „Es ist ein Schnitter" op. 19 von Kurt Thomas. Die Triosonate in G-Dur op. 2 von Max Martin Stein, deren langsamer Satz in grenzenloser Einförmigkeit dahinstirbt, läßt keine großen Erwartungen zu. Nach dieser Niete entschädigte Sigfrid Walter Müllers ausdrucksvolle Toccata, Passacaglia und Fuge in D-Moll op. 15, die Hans-Jürgen Ziehm mit vollendeter Virtuosität und großartiger Registrierungskunst zum Vortrag brachte.

Die Sopranistin Maria v. Maximovitsch hatte ihren Liederabend ganz auf Brahms eingestellt. Nachdem sie mit den Jugendliedern des Meisters einige Hemmungen überwunden hatte, erreichte ihre volltönende und doch weiche Stimme bei den Liedern der Dunkelheiten hochdramatische Ausdruckskraft. Bewunderungswert, wie sich die Künstlerin als Russin in die Klangwelt Johannes Brahms' einzufühlen vermochte, was am treffendsten bei den Mädchen- und Volksliedern zum Ausdruck kam. Die Begleitkunst Michael Raucheisens trug wesentlich zum Gelingen des Abends bei.

Der Pankower Oratorienverein brachte unter der Leitung seines Dirigenten Ristenpart Advents- und Weihnachtslieder stimmungsvoll zum Vortrag. Anschließend folgten zeitgenössische Chorwerke von Heinz Höhne. Seine frischkomponierten Chöre „Der Grenadier" und „Der Dragoner" verdienen starke Beachtung. Heinz Höhne stellt sich mit seinen auf Dur-Moll aufgebauten, kerndeutsch empfundenen Liedern bewußt in Gegensatz zu manchen unserer modernen Liederkomponisten. Den Abschluß und Höhepunkt bildete Höhnes bereits zum Volkslied gewordene Komposition „Hoch auf dem gelben Wagen".

Etwas Besonderes im Berliner Musikleben bot der russische Liederabend unter Mitwirkung von

Maria v. Maximovitsch, Sopran, und Serge Gagarin, Bariton, vortrefflich begleitet von Michael Raucheisen. In seinem einleitenden Vortrag erklärte Kurt v. Wolfurt die Molltonart und elegische Stimmung im russischen Volkslied als vorherrschend. Glinka begründete zuerst den nationalrussischen Musikstil. Unter Mussorgski und Tschaikowski, Rußlands größten Tondichtern, erlebte das russische Volkslied einen beträchtlichen Aufschwung. Die russisch gesungenen Lieder von Tschaikowski, Borodin, Mussorgski, Rachmaninoff u. a., von den beiden Künstlern warm und stilecht vorgetragen, erweckten starken Eindruck.

Das Jernick-Quartett befleißigt sich mehr und mehr, in die Reihe unserer ersten Kammermusik-Vereinigungen vorzurücken. Zum Vortrag gelangten die Streichquartette op. 77 Nr. 1 G-Dur von Haydn und op. 59 Nr. 1 F-Dur von Beethoven, sowie das Streichquintett op. 111 G-Dur von Brahms, bei welchem der Bratschist Heinz Wigand mitwirkte. Das vorbildliche Zusammenspiel zeugt von ernster Auffassung und echter Musizierfreudigkeit.

Anerkennenswerte Leistungen zeigte die Pianistin Grete Schöberl mit Werken von Bach, Brahms, Schumann und Schubert. Besonders bei der chromatischen Fantasie und Fuge von Bach kam ihr flottes, temperamentvolles Spiel, dem nur zuweilen der große Ton fehlte, voll zur Geltung. Die Sonate Fis-Moll op. 2 von Johannes Brahms gestaltete sie mit großer Klarheit und warmer Empfindung.

Das Kniestädt-Quartett brachte zu Beginn seines ersten Konzertabends op. 59 Nr. 1 F-Dur von Beethoven. Fast hatte es diesmal den Anschein, als schwebte über der Künstlervereinigung der Schatten einer Indisposition: Durch einige Unebenheiten im Zusammenspiel verblaßten die letzten Feinheiten. Doch bei Robert Schumanns op. 41 Nr. 3 A-Dur hellte sich ihre Spielweise zu einer durchsichtig-klaren Wiedergabe auf. Joseph Haydns op. 77 G-Dur, mit lebendiger Frische und Glanz vorgetragen, bildete den Abschluß.

Fritz Thöne und seine Kammermusikvereinigung brachten an ihrem 4. Abend frühe deutsche Kammermusik, und zwar unbekanntere Werke des 17. und 18. Jahrhunderts zu Gehör. Die jungen Künstler, die die ausgewählten Stücke mittlerer Schwierigkeit einwandfrei beherrschten, gaben damit mancherlei Anregungen zur Pflege der Hausmusik.

Aus der Vortragsfolge der Pianistin Irene Ruppert mit Werken von Cesar Franck, E. Mac Dowell, Ph. Greeley Clapp und Franz Liszt hörten wir die der beiden letzten Komponisten. Den Anforderungen einer auf reine Artistik abgestimmten Musik, wie der Sonatine in E von Clapp, war die junge, nicht unbegabte Künstlerin kaum gewachsen. Ein sparsamerer Gebrauch des Pedals, besonders bei Passagen, wäre empfehlenswert.

An seinem zweiten Orgelabend brachte der Domorganist Joseph Ahrens in der St. Hedwigs-Kathedrale Werke von Meistern des 19. Jahrhunderts zum Vortrag. Zu Anfang erklang „Grande pièce symphonique" op. 17 von Cesar Franck, eine Komposition von Vornehmheit und Schönheit des Gefühls, wenn auch stellenweise unterbrochen von weniger befriedigenden chromatischen Zwischenspielen. Die Wiedergabe von Bruckners Vorspiel und Fuge C-Moll, sowie Regers Sonate D-Moll op. 60, deren Ausdruckskraft Ahrens unter Einschaltung der beiden Fernwerke und durch Gebrauch der Jalousie-Schweller voll ausschöpfte, ließ seine vollendete Registrierungskunst und hohe Virtuosität erkennen.

Am dritten Abend gelangten Orgelwerke der Gegenwart zur Aufführung: Heinrich Kaminski, Karl Forster, Joh. Nep. David, Joseph Ahrens. Wir hörten von den beiden ersten Komponisten: Toccata über „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" und Variationen und Fuge über „Tu auf, tu auf, o Sünderherz". Die Musik Kaminskis enthält unverkennbar Wesenszüge des vorbachischen Stils, im modernen Sinne umgedeutet. Im Gegensatz zu den Meistern des vorigen Jahrhunderts tritt hier, wie auch bei Forster das Gefühl stark hinter die Technik zurück. Besonders bei letzterem brechen oft, jenseits von jeglichem musikalischen Wohllaut, gequälte Akkorde auf, die der Würde des königlichen Instruments schlecht anstehen. Joseph Ahrens bewährte sich auch hier als sachlicher, kunstsinniger Mittler der neuen Werke.

Waldo Favre, der Leiter der Berliner Solisten-Vereinigung, hat es sich zur Aufgabe gemacht, an seinen Chorabenden auch lebende Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen. Zu Beginn hörten wir alte Meister: Arcadelt, Ingegneri, Palestrina, Schütz; anschließend: Brahms, Reger, Monteverdi, Haßler, di Lasso. Gleichgültig, welches Jahrhundert chorisch zum Vortrag gelangt: Dieser Chor besitzt immer das entsprechende feingebildete Stilgefühl bei einer hochentwickelten Gesangskultur. Zum Schluß erklangen die Choräle der Nation von Hermann Simon. Sein „Schwur" wirkte überzeugend. Im „Chor der Toten" vereinten sich Wort und Ton zu einer Geschlossenheit von wirkungsvoller Eigenart. Die übrigen Choräle schienen mit ihren Härten des Klanges allzu äußerlich berechnet.

Die Sopranistin Minna Ebel-Wilde wickelte im Verein mit Julius Dahlke, Klavier, Alfred

Richter, Klarinette, Walter Schulz, Cello, und Fritz Kröckel, Flöte, ein umfangreiches Programm ab. Sie sang mit weicher, in Tonumfang und Ausdruck mittelmäßiger Stimme eine Arie von Joh. Chr. Bach mit konzertierender Flöte, Lieder von Spohr und Schubert mit obligater Klarinette und abschließend eine Pastorale für Sopran, Flöte und Klavier von Arnold Ebel sowie vier Weihnachtslieder für Sopran und Flöte vom gleichen Komponisten (Uraufführungen), der seine Frau selbst begleitete. Zwischendurch erklangen Trios von Phil. Em. Bach, Kreutzer und Brahms.

In der Marienkirche brachte der Reichling-Chor, der im Berliner Musikleben eine Vorrangstellung einnimmt, Weihnachtsmusik. Von den Komponisten seien nur Schein, Schütz, Bach, Bruckner und Praetorius erwähnt. Der Chor sang, vor dem Altar aufgebaut, das gesamte Programm im Kapellstil und blieb bis zum Schluß durchaus tonrein. Vor allem bei Bruckners Ave Maria entfaltete er großen Reichtum an Klangschönheit. Die wie Knabenstimmen erklingenden weichen Soprane schlossen sich mit den übrigen Stimmen zu einem edlen, formvollendeten Klangkörper zusammen, vorbildlich geleitet von Dr. Walter Reichling.

Zugunsten des Unterstützungsfonds der Deutschen Studentenschaft führte das Konzert-Orchester der Musikhochschule unter Leitung von Professor Gmeindl Beethovens Klavierkonzert Es-Dur und Bruckners Sinfonie Nr. 4 A-Dur auf. Als Solist wirkte Professor Rudolph Schmidt am Flügel, der das Konzert mit künstlerischer Eleganz gestaltete. Durch die ausdrucksvolle, impulsive Zeichengebung Professor Gmeindls wurden die begeisterten Spieler zu außerordentlichen Leistungen hingerissen, wodurch zwar dämonische Klangwirkungen erzielt wurden, das zarte Piano jedoch ziemlich verloren ging.

Ein buntes Programm bot der Lieder- und Arien-Abend der Altistin Vera Littner mit Werken von Gluck, Bizet, Cornelius, Pfitzner und Tschaikowski. Ihr weicher, dunkler Alt paßt sich der Eigenart der Lieder eines jeden Tondichters vortrefflich an, obwohl die deutschen Übersetzungen der russischen Liedertexte nicht die besten sind. Michael Raucheisen begleitete vorbildlich und anschmiegsam. Hans Bajer.

Das Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik hat in Verbindung mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht einige Schulen in Berlin eingeladen, die Öffentlichkeit in einer geschlossenen Reihe „Deutsche Jugendmusik der Gegenwart" mit den vielseitigen Bestrebungen der schaffenden Musiker auf dem Gebiet der Jugendmusik unserer Zeit bekannt zu machen. Die Veranstaltungen, an denen auch die Musiziergruppen der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung beteiligt sind, sollen Anregungen vermitteln. Der Zweck dieser Aufführungen wird erst dann erfüllt, wenn die zuhörenden Schulen und musikalischen Leiter daraus für ihre eigene Arbeit Nutzen ziehen." So heißt es im Vorwort der angekündigten Reihe. „Deutsche Jugendmusik der Gegenwart." Und weiter: „Die Jugend wird einmal der sicherste Garant einer völkischen Kultur sein, die durch ein Musikgut geschult wird, das ihrer Lebensform entspricht und sie voll und ganz erfüllt." Der aufmerksame und objektive Beobachter der Entwicklung der heutigen Jugendmusik wird dieses aufgestellte Programm von ganzem Herzen begrüßen, aber gleichzeitig feststellen müssen, daß die Schule mit Ausnahmen diesen Forderungen bis jetzt nicht gerecht wurde, daß aber außerhalb der Schule, abseits von allem fachmännischen Gehader, oft in bewußtem, noch öfter in unbewußtem Gegensatz zu diesem eine Musik wird und eine Musikpflege wächst, die allerdings der Lebensform der Jugend entspricht und sie voll und ganz erfüllt, weil sie in dieser und aus ihr gewachsen ist: in und aus der Hitler-Jugend.

Alle im erwähnten Vorwort ausgesprochenen Gedanken und Forderungen finden hier ihre Erfüllung; nicht immer in der Vollendung, immer im Ansatz. Aus dieser unbestreitbaren Tatsache heraus ergibt sich, daß jede heute auch außerhalb der H.-J. als Jugendmusik bezeichnete Kunst irgendwelchen lebendigen Zusammenhang mit jener in der Jugend gewachsenen haben muß, wobei gar nicht vergessen zu werden braucht, daß Schule und H.-J. zwei einander nicht deckende Begriffe sind. Ein Streit um das Primat aber wäre ein Verbrechen, wäre Selbstsucht.

Es ist erfreulich, daß die drei bis jetzt gestalteten Abende durchaus diese Verbindung von Schule und H.-J. andeuteten, wenn auch z. T. in durchaus mißverstandener Art. Doch stimmt eben schon der Versuch einer Fühlungnahme freudig. Der zweite Abend, den die Rheingauschule gestaltete unter Leitung von Studienrat Arnold Ebel zeigte den stärksten Schritt in dieser Hinsicht. Schon der gemeinsame Gesang zu Anfang des Ganzen hob über die Sphäre des reinen Konzertes hinaus. Einigen frisch vorgetragenen Reuterliedern folgte K. Brüggemanns Jugendkantate nach einem Schwank von Hans Sachs für Chor, Einzelstimmen und Orchester: „Neun Landsknechte im Himmel." Der Versuch, einen lebendigen Zusammenhang von Musik, bildender Kunst und Spiel (als Fächer: Musikzeichen und Deutschunterricht) scheint in dieser Art besonders erfolgreich für die Schule zu

sein. Der Erfolg war vor allem der äußerst feinen Bühnenausstattung der Klasse Wetzbend zu verdanken. — Der zweite Teil des Abends brachte ein „Spiel für die Jugend" von R. Elsner mit musikalischer Untermalung von A. Ebel. War der Beginn des Abends recht erfreulich, so stach der zweite Teil um so schwärzer davon ab. Herr Elsner wie Herr Ebel sollten sich einmal in die Feierstunden der H.-J. bemühen und hier das Stilgefühl und die innere Haltung der ihnen zur Pflege Anbefohlenen bestaunen. Es ist glatterdings eine Unmöglichkeit, daß man vor einer kitschigen Sanssouci-Kulisse einen Sechzehnjährigen verbrauchte und schwülstige Reden halten lassen kann, daß man in einem Jungenspiel in bunter Folge Lichtbilder vom Alten Fritz an die Wand wirft und in ebenso bunter Folge dazu untermalend Sätze von Bach, Friedrich dem Großen und Herrn Ebel hört, vom letzteren in bewährter Kaffeehausart zu einem Potpourri, denn weiter ist das nichts, verbunden. Wir können uns allerdings nicht denken, daß das eine „musikalische Jugenderziehung" sein kann oder etwa als „Deutsche Jugendmusik der Gegenwart" hingestellt werden darf. Das ist nationaler Kitsch! Von Äußerlichkeiten einer schlechten Regie, die einen Gruppenführer im Straßenanzug mit Kavaliertaschentuch und falschem Schritt auf die Bühne bringt, ganz zu schweigen.

Auch die zu diesem Spiel gemeinsam gesungenen „Lieder der Zeit", op. 47, von Arnold Ebel sind keine Lieder der Zeit, sondern durchaus Lieder „vor der Zeit". Texte wie „Erworben ist mit Heldenblut das Dritte Reich, das neue", oder „Treudeutsch vom Fels zum Meere" scheinen uns denn doch etwas zu simpel und abgegriffen. „Treudeutsch" kann allenfalls ein Kegelklub aber nicht die deutsche Jugend zum Losungswort haben. Einen Vergleich aber mit den Bekenntnis- und Marschliedern, die heute aus den Reihen der Jugend hervorgehen, halten diese „Lieder der Zeit" ebenfalls nicht aus. Diese wirklichen Lieder der Zeit kommen aus einem anderen Geist und aus einer anderen Haltung und brauchen weder Vortragsbezeichnungen, wobei der nationale Höhepunkt mit einem „fz" ausgedrückt wird, noch Effektpausen (Lied 5).

Das Niveau der beiden anderen Abende war ungleich höher. Die erste Aufführung in der Hohenzollern-Oberrealschule, Schöneberg, unter Leitung von Studienrat Stoverock brachte kleinere und größere Spielmusiken von Orff, Heas, Zilcher, Fortner und Höffer. Ob Orff, Höffer und Fortner tatsächlich der Lebensform der Jugend entsprechen, scheint fraglich und kann sich erst mit der Zeit ergeben. Verdienstvoll ist, sie zu Gehör gebracht zu haben. Die Kantaten Metzlers und K. Thomas' dagegen überzeugten. Trotz des Verantwortungsgefühls, das hinter diesem Abend stand, konnte ein Grau in Grau nicht verhindert werden. Darüber täuscht auch der Beifall nicht hinweg (der von den Eltern zu deren Kindern ging). Wenn die Abende schon Anregung geben sollen, dann wäre es gut, auch die Programmgestaltung zu berücksichtigen und vom Konzert, d. h. vom mehr oder weniger beziehungslosen Aneinanderreihen den Weg zur geschlossenen Form auch des ganzen Abends zu suchen, etwa durch ein sammelndes Motto. Ohne Frage würde dadurch die Aufnahmefähigkeit und das Verständnis der Zuhörer um Bedeutendes steigern. Vorbilder sind vorhanden.

Der dritte Abend in der Luisenkirche-Charlottenburg wurde von der Charlottenburger Kantorei, dem Jugendchor der 31. und 32. Volksschule und einem Kammerorchester bestritten. Die Leitung hatten Prof. A. Strube und Musiklehrer Lorenz. Es wurden Weihnachtsmusiken geboten. Die Werke Peppings und Bieders sprengen vielleicht schon den Rahmen einer Jugendmusik, was nichts gegen ihren Wert sagt. Als Jugendmusik am überzeugendsten war Roeseling. Arnim Knabs Kantate hätte einige Streichungen vertragen. Indessen war der Abend durchaus erfreulich. Vor Texten wie „O Jesulein süß, o Jesulein zart" (in den schönren Sätzen Kaminskis) wird man sich allerdings hüten müssen. Diese pietistische Weichheit stand denn doch in zu krassem Gegensatz zu den kurz nachher erklingenden Worten aus dem „Heliand".

Heinz Kohlheim.

Augsburg: Im Konzertleben hat die NS. Kulturgemeinde ziemlich alle künstlerisch wertvollen Veranstaltungen hiesiger Musikkreise unter ihre Obhut genommen. Das gilt vor allen Dingen für die Städtischen Sinfoniekonzerte, die repräsentativ für das städtische Musikleben in vorderster Linie stehen. Die Gesamtleitung hat Operndirektor Martin Egelkraut. Er dirigiert auch die fünf Orchesterkonzerte, während die drei Chorkonzerte den jeweiligen Chordirigenten anvertraut sind. Bisher fanden zwei Sinfoniekonzerte statt. Das erste war Beethoven gewidmet und stand unter dem Zeichen des 70jährigen Bestehens des Städtischen Orchesters. Vortragsfolge: Ouvertüre zu König Stefan, Klavierkonzert Es-Dur und 6. Sinfonie. Solist: Edwin Fischer. Aufführung hervorragend, Orchester ausgezeichnet, Dirigent Egelkraut ein fein musikalischer Führer mit ausgeprägtem Form- und Klangwillen. Edwin Fischer wie immer

ein Erlebnis! Das zweite Konzert führte in die Geschichte der Frühsinfonie mit der Sinfonie in D-Dur von Friedrich dem Großen und der Sinfonie in G-Dur aus dem Jahre 1774 von Joseph Haydn, die Adolf Sandberger aufgefunden und bearbeitet hat. Zwei prächtige, musikantisch frische Werke. Ihnen folgte das Cello-Konzert von Haydn, das Ludwig Hoelscher berückend vortrug. Die drei Werke dirigierte der schon erkrankte Egelkraut. Dann hatte für ihn Hans Pfitzner die Leitung übernommen, der sein Cello-Konzert, von Hoelscher gespielt, dirigierte und zum Abschlusse die wirkungsvolle Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" brachte.

In Verbindung mit dem NS. Volksbildungswerk und der NS. Kulturgemeinde gehen allen Sinfoniekonzerten Einführungsvorträge voraus. Innerhalb der NS. Kulturgemeinde fand noch ein Liederabend von Maria Olczewska statt, den der rührige Tonkünstlerverein veranstaltete. Die große Bühnensängerin stellte darin erneut unter Beweis, daß sie auch eine hervorragende Liedersängerin ist, deren satte, schöne Stimme eindrucksvoll Lieder zu gestalten versteht. Ein feinsinniger Begleiter war ihr Dr. Rudolf Steiger.

Max Herre.

Breslau: Die Spielzeit begann hier mit bemerkenswerten kirchenmusikalischen Veranstaltungen. Beide Konfessionen veranstalteten umfangreiche Tagungen mit Vorträgen, liturgischen Feiern und Konzerten. „Wie kann die Kirchenmusik helfen, das kirchliche Leben und die gottesdienstliche Feier lebendiger zu gestalten?" das etwa war das Thema der Tagungen. Deshalb traten die abgebrauchten Formen des Kirchenkonzerts fast ganz in den Hintergrund, die liturgische Feier ersetzte sie nicht nur, sondern sie zeigte die Richtung, in der sich das kirchenmusikalische Leben entwickeln soll. Die künstlerischen Aufgaben werden dadurch nicht kleiner, die Sinngebung der Kirchenmusik gewinnt an Zeitverbundenheit. Was in Oberschlesien unter der Leitung von Max Schweichert geboten wurde, stand künstlerisch auf sehr hoher Stufe. Daselbe gilt von den musikalischen Veranstaltungen des in Breslau tagenden Cäcilienvereins — Leitung: Domkapellmeister Dr. Blaschke und Generalmusikdirektor Hoeßlin — und den liturgischen Gottesdiensten, die mit der Tagung des Landesverbandes des evangelischen Kirchenchöre Schlesiens, Leitung Otto Burkert, verbunden waren.

Im ersten Volkssinfoniekonzert der Schlesischen Philharmonie, Leitung Herrmann Behr, wurde als Neuheit aufgeführt: „Variationen über ein Thema aus der Zauberflöte" von Werner Trenkner. Die Aufnahme des Werkes war freundlich, die fachliche Beurteilung nicht einheitlich. Will man Trenkners Komposition gerecht beurteilen, darf man bei der Bewertung nicht von dem Vorurteil ausgehen, daß Variationskunst im wesentlichen eine formale Angelegenheit sei. Die Bindungen, die Trenkner in den Variationen an das Thema eingeht — es handelt sich um das Papagenolied: „Ein Mädchen oder Weibchen" — beziehen sich nur in geringem Ausmaße auf die melodische und rhythmische Struktur der Mozartschen Melodie, kaum auf ihren Charakter. Das Werk ist eine in kurze Abschnitte gegliederte Fantasie, sehr schön klingend, anregend, prachtvoll instrumentiert. Franz von Hoeßlin, der in den Räumen des friderizianischen Schlosses vornehmlich die Musik des 18. Jahrhunderts zum Klingen bringt, fügte dem Programm des ersten Philharmonischen Konzerts ein ungemein liebenswürdiges Conzerto grosso a quatro chori von G. H. Stoelzel ein. Die Pflege der alten Musik gibt den Künstlern des Orchesters oft Gelegenheit, solistisch hervorzutreten, wobei sich die Hörerschaft immer wieder überzeugen kann, daß die ersten Pulte der verschiedenen Instrumentengruppen vorzüglich besetzt sind. Im Vergleich zum Vorjahre werden die Konzertveranstaltungen besser besucht. Im Vertrauen auf das steigende Interesse des Publikums sind die Konzertdirektionen mit der Ankündigung von Solistenabenden nicht mehr so zurückhaltend wie früher.

Rudolf Bilke.

Celle: Der Musikwinter, der in unserer alten Herzogstadt schon immer rege war, wurde mit einer Veranstaltung im Schloßtheater „Musik und Tanz am Hofe Friedrichs des Großen" eröffnet, die sehr viel Anklang fand und mehrere Male wiederholt werden mußte. Ein neugegründetes Kammerorchester führte ein Concerto grosso in D-Dur von Corelli, ein solches in H-Moll von Händel und das Klavierkonzert in E-Dur von J. S. Bach mit bestem Gelingen auf. Als Bußtagskonzert fand im Schloßtheater mit Werken von Brahms, Beethoven (Sonaten op. 271 und 111) und Skrjabin (24 Praeludien op. 11) ein Klavierabend Else Blatts statt. Ihr kraftvoll-herbes, dabei doch innere Wärme ausstrahlendes Spiel hinterließ starke Eindrücke. Vom Gewandhaus-Quartett hörten wir die Streichquartette op. 67 von Brahms, op. 59 Nr. 2 von Beethoven und op. 30 von Tschaikowsky. Die Stadtkantorei bot am Totensonntag in der Stadtkirche drei Sterbekantaten von J. S. Bach dar. Die SA-Standarte 77 richtete ihren Musikzug durch Neuformierung so ein, daß er auch künstlerischen Aufgaben gewachsen ist, und gab als Auftakt zu weiterer Betätigung auf kul-

turellem Gebiete ein Sinfoniekonzert. Zur Aufführung gelangten die Sinfonie D-Dur (7. Londoner) von Haydn, die „Kleine Nachtmusik" und die „Haffner-Serenade" von Mozart und das Klavierkonzert C-Moll von Beethoven mit Elly Ney am Flügel. Die Darbietungen fanden sämtlich im Rahmen der Veranstaltungen der NS. Kulturgemeinde statt. — Die Musikerzieher gaben mit ihren Schülern zum Besten des Winterhilfswerks einen Hausmusikabend. Alfred Kather.

Hagen: Eine Überraschung brachte ein Sonderkonzert des Städtischen Orchesters mit ausschließlich Kompositionen Hager Komponisten. In seiner vierten Sinfonie hat sich Carl Seidemann vollständig gefunden und ein Werk geschaffen, das von starker thematischer Erfindung und überlegenem satz- und instrumentationstechnischem Können getragen, in prächtiger künstlerischer Geschlossenheit aufklang. Seidemanns eigene Art der Formgestaltung, die alles gedankliche Material in den beiden ersten Sätzen auftreten läßt, um es im weiteren Ablauf aufzutürmen, war in der Wirkung außergewöhnlich, zumal der Komponist den Klangapparat meisterlich beherrscht. Hieraus ergibt sich auch die innere Bindung der vier Sätze und die schließliche Krönung des Werkes im Finale. Der herbe Grundzug der Sinfonie ist im Scherzo besonders betont. Außerdem hörte man noch eine sechssätzige Serenade des Hagener Städtischen Musikdirektors Hans Herwig. Ein grüblerischer Unterton durchzieht das in der Haltung ernste Werk, dem die eigene Schreibweise nicht abzusprechen ist. Als angesehene Beigabe waren die Orchesterlieder nach Gedichten von Hermann Löns von Hanns Stellhorn zu werten, denen durch Lotte Peiniger-Ziegler, Sopran, Isy Hesse-Siepmann, Alt, und Otto Geib, Baß, eine gefühlsbetonte Wiedergabe zuteil wurde. Für die Neuheiten setzte sich das Städtische Orchester unter Herwigs Leiung begeistert ein. Heinz Schüngeler.

Halle: Als Ergänzung und Bereicherung ihres Theater- und Konzertprogrammes führt die NS. Kulturgemeinde Halle in diesem Jahre eine Sonderveranstaltungsreihe durch, für die Künstler von Rang verpflichtet werden konnten. Hatte schon die erste Sonderveranstaltung — ein Tanzabend Yvonne Georgis — durch Programmgestaltung und ausdrucksvolle Darbietung ihr besonderes Gesicht, so wurde die zweite ein ganz auserwähltes künstlerisches Ereignis: das Wendling-Quartett spielte Haydns bekanntes Streichquartett F-Dur op. 3 Nr. 5 und schließlich mit Prof. Ph. Dreisbach die Klarinettenquintette von Brahms und Mozart. Die von innerem Gleichklang zeugende Ausführung der Werke entsprach völlig der Sonderstellung, die diese Konzerte einnehmen sollen. Auch die dritte Sonderveranstaltung der NS. Kulturgemeinde Halle, ein Lieder-, Arien- und Duettenabend Helge Roswenges und Ilonka Holndonners, stand auf gleichem Niveau. Programm, das vornehmlich von den Namen Mozart, Haydn, Wolf und Cornelius beherrscht wurde, und Wiedergabe nahmen dieser Veranstaltung vollständig alles Starmäßige. Der in Halle selten in solchem Ausmaße erlebte Erfolg läßt den inneren Wandel des Konzertpublikums besonders erfreulich in Erscheinung treten. Das „Streichquartett des Städt. Orchesters Halle" trat mit einem anspruchsvollen Programm (Haydn, Mozart und Schubert) zum ersten Male vor die Öffentlichkeit; schon dieses erste gemeinsame Musizieren ließ deutlich werden, daß hier für das hallische Musikleben ein vielversprechender Klangkörper heranreift. Das zweite Konzert der „Philharmonie" brachte wiederum Kammermusik, diesmal ausgeführt von Mitgliedern des Gewandhausorchesters; mit Beethovens Septett und vor allem Schuberts Forellenquintett, das durch geschlossene und lebendige Gestaltung stärksten Eindruck vermittelte, erhielt der Abend seine besondere Note. Den Klavierpart meisterte Michael Raucheisen, der auch die Koloratursängerin Miliza Korjus begleitete, mit großartiger Einfühlung und künstlerischem Impuls. Kurt Simon.

Heidelberg: Stadt, Bachverein und NS. Kulturgemeinde vereinigten sich auch für diesen Konzertwinter zum Kampf gegen leere Konzertsäle mit gutem Gelingen, wie die ersten städt. Sinfoniekonzerte beweisen. GMD. Kurt Overhoff erwies sich wieder als vielversprechender Brucknerdirigent mit der 7. Sinfonie in großangelegter Wiedergabe, außergewöhnlich in Linien und Farben. Er begleitete Georg Kulenkampff zu Beethovens Violinkonzert und Frederic Lamond zu Beethovens C-Moll-Konzert. Die von Overhoff mit Glück eingeführten „Morgenfeiern", offene Generalproben sinfonischer Werke an Sonntagen vor den Konzerten, fanden bei allen weniger bemittelten Volksgenossen sehr dankbare Aufnahme. Im kerzenbeleuchteten stimmungsvollen Raum der alten Kapelle des Heidelberger Schlosses eröffneten auch dieses Jahr zwei Kammermusikabende des Stolz-Quartetts erfolgreich den Reigen hiesiger Kammermusikvereinigungen, die durch Neugründungen vermehrt wurden, ohne bisher ihre künstlerische Existenzberechtigung endgültig nachweisen zu können. Um so erfreulicher fanden sich die Geigerin Elisabeth Börner und die Cembalistin Alwine Möslinger zu einem Sonatenabend zusammen. Friedrich Baser.

Leipzig: Die ersten Gewandhauskonzerte dieses Winters bewegten sich in klassisch-romantischen Bahnen (Bach, Beethoven, Schubert, Schumann: B-Dur Sinfonie, Brahms: F-Dur Sinfonie). Solistisch hatten Sigrid Onegin (Mozart-, Händel-Arien) und Elly Ney (Brahms: D-Moll Konzert) starke Erfolge. Im dritten Konzert feierte Georg Kulenkampff mit der selten gehörten Schottischen Fantasie für Violine und Orchester von Max Bruch durch seine erlesene Geigenkunst Triumphe. In demselben Abend erbrachte Hermann Abendroth durch eine monumentale Gestaltung von Bruckners Sechster (A-Dur) Sinfonie den Beweis, daß dieses, an den Aufführungsziffern gemessen, bisher etwas zurückgesetzte Werk in keiner Weise den übrigen Sinfonien des Meisters nachsteht. Das vierte Konzert war ein Abend mit slawischer Musik, der als erste Neuheit die sinfonische Dichtung „Stanislaw und Anna" des 1909 jung verstorbenen polnischen Komponisten Mieczyslaw Karlowicz brachte, ein schönes, farbenprächtiges, stark von Richard Strauß beeinflußtes Werk, das aber keine neuen Wege weist. Sehr gute Eindrücke hinterließ die Geigerin Cecilia Hansen mit dem A-Moll Violinkonzert von Dvorak. Der Höhepunkt dieses Abends war Tschaikowskys mit hinreißender Leidenschaft wiedergegebene Pathetische Sinfonie, eine Meisterleistung von Abendroth und seinem Orchester. — Im ersten Sinfoniekonzert der NS. Kulturgemeinde unter Hans Weisbach erklang neben Beethovens Eroica und C-Moll Klavierkonzert (Solist: Hans Beltz) eine beachtenswerte Neuheit: Passacaglia für Großes Orchester von Albert Jung. Dieser junge Saarländer schreibt eine Musik, die nicht verstandesmäßigen Erwägungen, sondern einer inneren geistigen Triebkraft entspringt und in der sich ausgezeichneter Klangsinn und formales Können die Waage halten. — Im Landeskonservatorium brachte Walther Davisson mit hervorragendem Gelingen Bruckners Romantische (Es-Dur) Sinfonie zu Gehör, eine für ein Schülerorchester erstaunliche Leistung, die von der gründlichen Erziehungsarbeit, die an diesem Institut vollbracht wird, beredtes Zeugnis ablegt.

In Kammermusikabenden sind bis jetzt das Gewandhausquartett, das Genzel-Quartett und das Weitzmann-Trio mit starkem Erfolg vor die Öffentlichkeit getreten. Eine vorläufig noch kleine, aber beständige Gemeinde von Hörern versammeln die von der NS. Kulturgemeinde veranstalteten Kammermusiken mit neuen Werken. Der zweite dieser Abende ließ junge Dresdner Komponisten, Paul Thimann und Hanns Voigt, mit noch nicht ausgereiften, aber vielversprechenden Arbeiten zu Worte kommen; in weiteren Abenden traten Walter Niemann mit neuer eigener Klaviermusik, ferner Karl Thieme, Hermann Grabner und Hermann Wagner mit neuen Werken hervor. Aus der Reihe der Klavierabende seien Elly Ney und Raoul Koczalski genannt, welch letzterer sich in zwei ausverkauften Chopinfeiern aufs neue als der Chopinspieler der Gegenwart erwies.

Wilhelm Jung.

Magdeburg: Der Musikring im Volksbildungsamt der Stadt rief auf zu einem acht Tage dauernden „Magdeburger Musikfest", das Bach, Händel, Schütz und (dem großen Magdeburger) Telemann gewidmet war. In der vierten Oktoberwoche vereinigten sich mit dem Städtischen Orchester, dem Ensemble der Oper und dem neu gegründeten Städtischen Chor alle wesentlichen Chöre wie der Magdeburger Domchor, der Reblingsche Gesangverein mit dem Krug-Waldsee-Chor (Dirigent Kirchenmusikdirektor B. Henking), der Magdeburger Madrigalchor (der mit seinem Leiter Martin Jansen eben erst eine sehr erfolgreiche Südslavienreise hinter sich hat), der Lehrergesangverein und das Collegium musicum. Dazu die Organisten Martin Günther Förstemann und Werner Tell. Den einführenden Vortrag hielt Dr. Otto Riemer. Einmal saß Professor Ramin am Cembalo. Von den erfolgreichen einheimischen Solisten müssen Kammervirtuos Otto Kobin (Geige) und Kammermusiker John Kramer (Flöte) und der Tenor Max Simon genannt werden. Es gab eine Fülle von klassischer Chor- und Instrumentalmusik, eine Festaufführung des „Julius Cäsar" im Stadttheater, als Ausklang einen Empfang mit der Ansprache des Stadtschulrates Dr. Donath und das von Generalmusikdirektor Böhlke dirigierte Festkonzert in der Stadthalle, dessen Höhepunkt die Cäcilien-Ode war. Das Magdeburger Musikfest darf mit seiner Sammlung aller Kräfte zu gemeinschaftlichem Dienst am Werk als ein großer künstlerischer Erfolg bezeichnet werden. — Sonst sind aus dem Musikleben vor allem die ersten beiden Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters mit Beethoven, Brahms und Bruckner zu melden. Große Abende Erich Böhlkes, deren Bedeutung vom Publikum schon rein äußerlich dadurch anerkannt wird, daß die Abonnements schon viele Wochen vor der Spielzeit völlig vergriffen waren. — Der Kaufmännische Verein schließlich führte das erste seiner traditionellen Konzerte, zu denen berühmte Orchester verpflichtet werden, bereits durch. Hermann Abendroth dirigierte die Berliner

Philharmoniker mit blonder Kraft. Programm: Liszts Tasso, Brahms Erste, dazu die Barbier-Ouvertüre von Cornelius und das Waldhornkonzert op. 11 von Richard Strauß, das Paul Otto schlechthin bezaubernd blies.

Günter Schab.

München: Unter den zahlreichen Kompositionen von Joseph Haas — das „Lebensbuch Gottes" ist op. 87 — nehmen die Chorwerke der letzten Schaffenszeit einen bevorzugten Platz ein. In ihnen hat in fortschreitender Entwicklung Haas einen neuen Oratorientyp gefunden, der schulemachend für die Chorkomposition der nächsten Zeit sein kann. Und zwar in der Richtung der höchsten Vereinfachung, sowohl im Satz der Stimmen, wie auch in der gesamten Form. Die Domfestmessen, die „heilige Elisabeth" und das Weihenachtsliederspiel waren die Stufen dazu. Die Erfüllung ist ihm in seinem neuen Oratorium in überzeugender Weise gelungen. Viele hatten schon die Notwendigkeit einer Rückkehr zum Einfachen erkannt — ein allzu breiter Abgrund trennte Schaffende und Zuhörer. Die anspruchsvolle und komplizierte Ausdrucksweise mancher Tonsetzer konnte von der Masse nicht mehr verstanden werden. Aber es ist schwer, in letzter Einfachheit und Schlichtheit einen durchaus persönlichen Stil durchzuführen. Es gehören Mut dazu und höchste Kunst. Das Einfache ist vielleicht das größte. Allerdings nur, wenn es wirklich echt ist und die Schlichtheit nicht mit Konzessionen an einen billigen Geschmack erkauft werden muß. In dieser Hinsicht ist das „Lebensbuch" wahrhaft vorbildlich. Eine Geschlossenheit und Einheitlichkeit bis in die kleinsten Verästelungen des Werks, wie sie nur von einem großen Könner in jeder technischen Richtung und von einer so ausgesprochenen und reifen Persönlichkeit durchgeführt werden konnten.

Die Dreiteilung des Buches in „Menschwerdung", „Passion" und „Verklärung" bringt das Geschehen in dialogischer Form der gläubigen und der wissenden Seele und des Chores der Begnadeten und der Wissenden zum Ausdruck. Mit der epischen Darstellung wird der einstimmige Chor betraut in der originellen und neuen Art eines Chor-Rezitativs, ein Triumph des Gemeinschaftsgedankens. Orchester und Chor können nach Bedarf und besonderer Vorschrift auf kleinste Besetzung (unter Umständen sogar mit Klavierbegleitung) umgestellt werden.

Die einzelnen knappen Stücke, die sich organisch aneinanderreihen, ohne das ganze Werk zerfallen zu lassen, sind jedes in seiner Art von höchster Konzentriertheit des Ausdrucks. Es wird nur Wesentliches gesagt, alles Beiwerk fällt fort. Eine Melodiefülle, die auch bei Haas ganz ungewöhnlich ist, gießt sich über die köstlichen kleinen Sätze aus. Einstimmigkeit oder choralartige Gebilde von einer an Schütz gemahnenden Geradlinigkeit wechseln mit kurzen Liedformen ab. Alles Fugenartige hat in dieser durchsichtigen Linienführung keinen Raum, es hätte die Stimmen zu sehr mit Spannungen beladen und eine Breite der Ausführung gefordert, die dem knappen Stil des Ganzen widersprochen hätte.

Nirgends aber verliert sich die tiefe Verinnerlichung des Gesangs in gefühlsmäßige Improvisationen irgendwelcher Art, selbst im hingebendsten und ekstatischen Ausdruck bleibt die strenge Form auf der Linie einer herben Großartigkeit. Es ist der Ausfluß von ernster unerschütterlicher Religiosität, wie sie auch die dichterisch wundervollen Worte des Vorwands ausprägen. Angelus Silesius schrieb sie, dessen Sprüche des „cherubinischen Wandersmannes" bekannter sein dürften als sein guter deutscher Name — Johann Scheffler. Die meisterhafte Beherrschung des Materials und die überlegene Freiheit, alles Gewollte in endgültiger Weise zu fassen, dieses großartige, handwerkliche Über-der-Sache-stehen verleihen dem Werk dazu noch jenen Glanz des Leichten, Liebenswürdigen, der sich nur bei Kunstwerken von letzter Vollendung einstellt.

Die Aufführung war hohen Lobes würdig. Ludwig Berberich hatte seinen Domchor aufs trefflichste geschult und brachte mit diesem klanglich und musikalisch hervorragendem Instrument alle Feinheiten der Partitur aufs beste zur Geltung. Oskar von Pander.

Prag: Dem deutschen Konzertpublikum werden nun doch wieder die schmerzlich vermißten „Philharmonischen Konzerte" geboten; der erste Abend einer Reihe von sechs Veranstaltungen war ein Auftakt von festlichem Glanz. Die Vortragsfolge bestand aus Bachs Konzert für drei Cembali mit Streichorchester und aus der 8. Sinfonie von Bruckner, der eine erstklassige Wiedergabe zuteil wurde. An deutschen Chorkonzerten hörte man einstweilen die „Wiener Sängerknaben", die sich u. a. mit einer reizenden Aufführung von Schuberts Singspiel „Der häusliche Krieg" auszeichneten. — Die Oktoberveranstaltung des Deutschen Kammermusikvereins brachte ein fesselndes Programm: Mozart und Reger waren mit ihren Klarinettenquintetten vertreten, die das „Prager Quartett" im Verein mit dem ausgezeichneten, sehr tonschön spielenden Klarinettisten Prof. Wilibald Jirtschak von der deutschen Musikakademie stilvoll wiedergab. Ein klassisches Musizieren, zu dem

Smetanas spätes 2. Streichquartett, in seiner ganzen romantischen Zerrissenheit lebendig nachgeschaffen, einen überaus wirkungsvollen Gegensatz stellte. Künstlerisch weniger befriedigende Eindrücke hinterließ ein Konzert im gleichen Verein, bei dem das Karlsbader „Manzerquartett" spielte. Hier wirkte eine Aufführung des Brahmsschen F-Moll-Quintetts, mit Prof. Franz Langer am Flügel, am geschlossensten; der energische Pianist trat am gleichen Abend auch solistisch hervor und zwar brachte er außer Beethovenschen Bagatellen Manuskripte zweier sudentendeutscher Künstler, Kurt Seidls und Theodor Veidls, dessen rhythmisch lebensvolle, reger-verwandte „Humoreske" hervorgehoben sei. Ein Abend zeitgenössischer Kammermusik im Musikwissenschaftlichen Institut bei Prof. Becking bot inhaltlich zwar nicht durchwegs Kostbares, zeigte aber ausgezeichnete instrumentale und gesangliche Leistungen. Sechs neue Konzertetüden des aus Brünn gebürtigen, in Stuttgart wirkenden Sudetendeutschen Felix Petyrek erwiesen sich als dankbare und im Allgemeinen recht lebendige Spielmusik. Prof. Eugen Kalix setzte sein überlegenes pianistisches Können u. a. für eine Klaviersuite des jungen sudetendeutschen Komponisten Wilhelm Jeletz, Mährisch-Ostrau, ein, dessen ernste Begabung zwar zurzeit noch mit gewissen Problemen der Formung und des reinen Klangs zu kämpfen hat, der aber schon heute Gestaltungskraft und wirkliches Streben zeigt. Die vorweihnachtliche Veranstaltung des Kammermusikvereins hatte besonders in inhaltlicher Beziehung Vorzüge; das Programm brachte Werke für zwei Klaviere. Außer Schumanns „Studien für den Pedalflügel" hörten wir die Mozartsche F-Dur-Sonate, Schuberts As-Dur-Variationen und schließlich die überwältigenden „Variationen mit Fuge über ein Thema von Beethoven" von Reger. — Andere Kammermusikveranstaltungen vermittelten so manche lohnende neue Bekanntschaft; so mit dem vorzüglichen griechischen Flötisten französischer Schulung L. V. Callimahos, der im Verein mit der sehr gediegenen, ernsten Cembalistin Anna Barbara Speckner eine prächtige Vortragsfolge alter Meister zu Gehör brachte. U. a. Bach, J. A. Hasses H-Moll-Konzert und Cembalovariationen von Scheidt. Der junge sudetendeutsche Cellist Erich Neumann, vor kurzem noch einer der begabtesten Jünger Paul Grümmers und nun der jüngste Professor an der Musikakademie, führte sich u. a. mit Beethoven und Bach sehr sympathisch ein. In seinem Sonderkonzert spielte das „Prager Quartett" neben slawischen Werken mit edlem Feuer Beethovens F-Moll-Stück op. 95. Prof. Willy Schweyda, der erste Geiger dieser Vereinigung, spielte in vorzüglichem Zusammenwirken mit Margarete Hönel-Schweyda eine Reihe von Werken für zwei Geigen mit Klavier; hier war das Bachsche D-Moll-Konzert die wertvollste Gabe des Abends, auch um Geigenduos von Reger und Honegger machten sich die beiden klassisch geschulten Spieler künstlerisch verdient. Eine sehr reichhaltige Auswahl von sudetendeutschen Manuskriptwerken bot die unter der Leitung Dr. Heinrich Swobodas stehende musikalische Abteilung der „Prager deutschen Sendung" Lieder, Klavierstücke, Kammermusik verschiedener Besetzungen waren zu hören, die wichtigsten Komponistennamen seien in chronologischer Folge angeführt: Vincenz Reifner, Anton Aich, Theodor Veidl, Heinz Simbriger, Hans Feiertag, Fid. F. Finke u. a. eine Szene aus der „Jakobsfahrt", Hermann Haas, Dr. K. M. Wesely, Kurt Seidl, Kamillo Horn u. a. — Das tschechische Radiojournalorchester setzte sich außerdem für ein schönes Frühlingswerk Finkes, die sinfonische Dichtung „Pan" überzeugend ein.

Friederike Schwarz.

* Kritik *

Bücher

Paganinis Übungsgeheimnis. Lehrgang des geistigen Übens von Josef B. A. Klein. Heft 1, Steingräber Verlag, Leipzig.

Ein alter Theaterdirektor pflegte zu seinen Schauspielern immer zu sagen: „Das große Geheimnis der Kunst heißt Probieren." Das Üben allein macht es aber nicht. Es gibt auch ein Geheimnis des Übens. Wie wäre es sonst möglich, daß oft sehr begabte Geiger trotz eines zähen und verbissenen Fleißes doch immer wieder an gewissen Schwierigkeiten hängen bleiben. Die heute am meisten verbreitete Art des Übens ist die, daß alle technischen Einzelheiten immer und ohne Unterlaß wiederholt werden, bis sie eben irgendwie gehen. Dieses rein mechanische Üben wird als nicht zu umgehendes notwendiges Übel betrachtet. Der erste, der hier einen anderen Weg der Methodik einschlug, war der Violinvirtuose Sievers. „Es ist

der Geist, der sich den Körper baut". Was der schwäbische Dichter Schiller aussprach, hat Sievers sich zu eigen gemacht. Statt wie bisher von der rein mechanischen Methode des automatischen Übens auszugehen, schlug er den Weg vom geistigen Vorstellungsleben her ein. Diesen Erziehungsgang vervollkommnete der Augsburger Musikpädagoge Prof. Josef B. A. Klein. Er sagt sich: „Wenn die Bewegung dem tonlichen Resultat vorausgeht und die Art der Bewegung stets eine bestimmte Art tonlichen Resultates automatisch erzeugt, dann muß es falsch sein, vom Ton aus die Bewegung erlernen zu wollen, den naturgemäßen Vorgang also auf den Kopf zu stellen." Er forderte auf Grund seines wohldurchdachten Systems als primäres Erfordernis die Ermöglichung der gedachten künstlerischen Gestaltung als tönendes Endergebnis. Die geistige Vorstellung, kopuliert mit dem immanenten Musikimpuls, erzeugt erst die richtige Bewegung. Das vollkommene Violinspeil kann also nur erreicht werden durch die geistig musikalische Vorstellung in engster Verbundenheit mit innerem geistigen Musikhören. Dazu gehört aber die Fähigkeit zu äußerster Konzentration. Im vergangenen Jahr hat Prof. Klein in Berlin einen Kurs mit der geistig stummen Übungsweise abgehalten, der in Fachkreisen und Presse stärkste Eindrücke hinterließ. Nicht nur, daß diese Lehrmethode dem geisttötenden Üben ein Ende setzt, hebt sie auch die Grundlage der Technik in die Sphäre der Geistigkeit. Alle innerhalb eines künstlerischen Violinspieles erforderlichen Bewegungen und Haltungen werden vom Verfasser genau präzisiert. Das geistige Erfassen, das Erfühlen, das Bewußtmachen der Vorgänge des Spielens löst den Übenden aus jeglicher Verkrampfung und schafft ihm ein gesundes Fundament der Technik, die zu einer geradezu verblüffenden Sicherheit der tonlichen Gestaltung führen. Die im „Lehrgang des geistigen Übens für Anfänger sowie Fortgeschrittene als Weg zur wahren Virtuosität" niedergelegte Methode, befreit den Musikbeflissenen von allen Hemmungen und verkürzt die Zeit des Übens. Das reiche Stoffgebiet dieses ersten Heftes des neuen Lehrgangs darf sich kein ernstlicher Musikpädagoge entgehen lassen. Es kann dem geigerischen Nachwuchs nur zu Nutz und Frommen dienen.

Rudolf Sonner.

Hesses Musikerkalender 1936. 58. Jahrgang. 3 Bände. Umfang 1780 Seiten. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Noch vor Weihnachten wurde der Musikwelt zum 58. Mal dieses altbekannte Nachschlagebuch übergeben. Die Mitarbeit bekannter Musikerpersönlichkeiten hat wiederum ein Werk geschaffen, für das der bescheidene Name „Kalender" längst nicht mehr paßt; ist doch mit diesem 58. Jahrgang der Aufgabenbereich von „Hesses Musikerkalender" durch Einbeziehung von Polen, Dänemark, Schweden, Norwegen und Holland wieder weitergezogen worden. Mehr denn je ist der „Kalender" zum unentbehrlichen musikalischen Nachschlagewerk für alle Musiker und Musikfreunde geworden, die in ihm ein Spiegelbild der neuen deutschen Musikorganisation finden: Musikkammer, Konzertdirektionen, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften, Musikkritiker, Musikverleger, Instrumentenfabriken und -Handlungen usw., um nur einiges aus dem reichhaltigen Inhalt anzuführen. Den Beschluß bildet wieder das nach vielen Tausenden zählende Adressenverzeichnis bekannter Künstler, Pädagogen usw.

Musikalien

H. G. Burghardt: Lieder, Verlag Konrad Littmann, Breslau, **Ernst Schliepe:** Minnelieder, Verlag Albert Stahl, Berlin, **Georg Stolzenberg:** Drei Lieder, Collektion Litolff.

Auf dem Gebiete der Chorliteratur hat die junge Komponistengeneration Formen und Ausdrucksrichtungen gefunden, die auf zeitgemäßer Geisteshaltung beruhen. Im tiefsten Wesen altem, deutschem Kulturgut verbunden, ist sie als Zeuge der Neuzeit stilschöpferisch hervorgetreten. Ihr Wille ist Gemeinschaftswille. Die Reihe der Namen junger Chorkomponisten ist lang, nicht wenige bezeichnen starke Persönlichkeiten, aber ihr Werk bildet eine Einheit, ist Ausdruck einer Stilwende. Nimmt man die neuen Lieder von Burghardt, Schliepe und Stolzenberg als typische Beispiele der neuen Liedkomposition, so muß man leider das Gegenteil von dem feststellen, was man bei der Chorkomposition der Gegenwart beobachten kann. Nun ist das Sololied zwar für den Einzelnen geschrieben, der sich dessen bemächtigt, was seinem Wesen entspricht. Aber es wendet sich doch auch an eine Gemeinschaft, nämlich an eine Hörgemeinschaft. Sie

wird vom Neuen erwarten, daß es sich in Form und Ausdruck in den Umbruch, der sich auf allen Gebieten vollzieht, einordnet. Von der Stilwende, die die neue Chormusik bewußt und eindeutig anzeigt, ist in den Liedern der oben genannten Komponisten nicht ein Hauch zu verspüren. H. G. Burghardt vertont Gedichte von Eichendorff und Goethe; Gedichte, die vielfach komponiert worden sind. Er tut es mit Vorsicht. Er schreibt hier anders als in seinen viel charaktervolleren Kammermusikwerken. Die Musik klingt angenehm, erschließt aber nichts in den Gedichten, was bisher unbekannt geblieben wäre, im Gegenteil, verschiedene Meister des deutschen Liedes haben die Dichtungen tiefer erfaßt, reifer gesungen. Stolzenberg — er vertonte Gedichte von Arno Holz — ist stilistisch ausgeprägter, seine Mittel sind reich, sein Klangsinn ist stark, aber letzten Endes ist seine Musik ein traumseliges, süßes Schwelgen, ohne Kraft, vor allem ohne die Kraft, die heut die Zeit durchpulst. Und die „Minnelieder" von Ernst Schliepe? Man braucht nicht an die Vertonungen der Worte durch alte Meister zu denken, um das Fehlen jedes inneren Verhältnisses zwischen dem Komponisten und den Dichtungen festzustellen. Wie herzlich, warm und schlicht besingen die alten Lieder — „All mein Gedanken, die ich hab" aus dem Lochhaimer Liederbuch befindet sich darunter — die Minne. Ernst Schliepes Melodik ist matt, sie ist mit einer Harmonik unterlegt, die an Vorbilder der krisenhaftesten Spätromantik erinnert. Zu Dichtungen impressionistischer Richtung, zu Müdigkeit, Zerrissenheit und Auflösung mag diese Musik stimmen, nicht aber zu diesen Gedichten, die kerngesund, urdeutsch, gesammelt und einfach volksliedhaft sind. Rudolf Bilke.

Erndtekranz (1793). Auserlesene Lieder... neu hgg. von Willi Schramm, Bärenreiter-Verlag zu Kassel (1935).

„Auserlesene Lieder bei Sonnenschein und Regen, beim Heumachen, Kornbinden und Erndtekranz, Flachs, Spinn- und Liebeslieder, daheim und in freier Luft zu singen, wenn man gern froh ist, leicht zu singen und angenehm zu hören", lautet der umständliche, aber den Charakter der hübschen Liedsammlung gut bezeichnende Untertitel. Die Texte der volkstümlichen Strophenliedchen stammen, wie das Nachwort des Herausgebers im einzelnen berichtet, z. T. von dem lange Jahre im Lippischen wirkenden Pfarrer Ewald, z. T. wurden sie von ihm gesammelt. Die hübschen, leicht eingängigen Melodien schreibt Schramm dem musikalischen Berater Ewalds, Kantor Pustkuchen, zu. Sie sind ganz Ausdruck ihrer Zeit, vermögen aber auch heute noch eine nicht nur historische, sondern lebendige Bereicherung häuslicher Musikpflege zu bedeuten. Wolfgang Steinecke.

Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern. Potsdam, Ludwig Voggenreiter-Verlag.

Die Sammlung erfüllt die gestellte Aufgabe, „Gemeinschaften jeder Art, die sich in unserm Volke gebildet haben, die Lieder zu geben, die den Ausdruck sowohl des Festlichen wie das Alltäglichen in ihrem Leben bilden." Sie gehört nicht zu den vielen, meist verfrüht auf den Markt gebrachten Ergänzungsliederheften, die neuzeitliches Liedergut neben die im Gebrauch befindlichen alten Volksliedersammlungen stellen. Es ist der Versuch gemacht worden, Lieder, die Ausdruck des neuen völkischen Lebens sind, mit dem was bereits im Volke lebendig ist, nach Gesichtspunkten des Gemeinschaftslebens zu verbinden. Der Versuch ist geglückt. Das Neue, was der Ring umschließt, ist nichts Gelegentliches, nichts Zufälliges, sondern es enthält Werte, die dem Alten entsprechen. Die Sammlung ist durch seine Anlage ein Werk für sich und macht Liederbücher anderer Art nicht überflüssig. Rudolf Bilke.

Friedrich de la Motte Fouqué: Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme m. Klavierbegleitung 2. Folge. Afa-Verlag, Berlin.

Es ist richtig, daß die Entwicklung der romantischen Harmonik zu einer Krise geführt hat. Krisen bedeuten Wendepunkte, Abkehr. Wir begegnen aber immer wieder Kunsterscheinungen, die mit den Mitteln der romantischen Harmonik aufgebaut sind und an den mit ihr verbundenen Stilformen festhalten. Und da zeigt es sich, daß diese Stilformen nicht aufgebraucht sind. Ihre Kraft ist nicht gebrochen, ihr Geist hat sich nicht verflüchtigt. Friedrich de la Motte Fouqué schreibt seine Lieder und Gesänge durchaus im Stile der deutschen Spätromantik; trotzdem sind sie nicht eklektisch, geschweige denn reaktionär. Die Farbigkeit der Harmonik, die Führung der melodischen Linien zeigen ein Gepräge von bewußter Eigenart. Jedes Stück ist von stilistischer Geschlossenheit, deren Wurzeln in den Dichtungen liegen. Da handelt es sich um das Geheimnis, das hinter der buddhistischen Lehre vom Tat-twam-asi liegt, um das lebenerfüllte Pathos, mit dem Hanns Johst den Morgen feiert. Die Melancholie, mit der vom Vöglein Schwermut (Christian Morgenstern)

gesungen wird, ist nicht lastend, nicht trostlos; wo einfache, volkstümliche Töne angeschlagen werden („Deutscher Frühling" von Richard Wagner) stellt sich keine Armut ein, innere Kraft bleibt wirksam und führt zu großen Steigerungen. Die Dichtung: „Gewitternacht" von Reinhard Wagner verlangt musikalische Bildhaftigkeit. In diesem Zwang liegt eine Gefahr. Die Darstellungen von Sturm, von Donner, Blitz und verströmenden Düften, die in die Musik einfließen, werden von Fouqué nicht mit neuen Mitteln versucht. Eigenes liegt in den Kombinationen. Nicht die Einzelheiten wirken, sondern die von Schwung erfüllte Zusammengeschlossenheit. In ihr drücken sich Beherrschung und Reife aus. Rudolf Bilke.

Curt Marquart: Das Puppentheater. Tänzerische Suite für Klavier, op. 19. Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Diese Suite setzt sich aus folgenden Teilen zusammen: Prolog des Kasper, Ständchen, Tanz der Handpuppen, Prinzessin Zimperlich, Böser Zauberer, Gute Fee, Prima Ballerina. Man darf hier nicht etwa an das Wort Suite im Sinne der Altmeister als Bezeichnung denken, als einer Abfolge mehrerer durch das Band einer gemeinsamen Tonart zu einer Einheit verknüpfter Tanzsätze, hier sind lediglich nur durch den Obertitel „Puppentheater" sieben Charakterstücke aneinander gereiht. Zu diesen harmlosen musikalischen Ergüssen hat Jörg Günther anspruchslose Verse geschrieben, die in einem Textblatt beigefügt und vor den einzelnen Stücken zu sprechen sind. In dem Bestreben, in die naive (Naivität ist die Kraft, sich Vorstellungen zu machen) Anschauungswelt des Kindes vorzudringen, sind Tonsetzer und Dichter zu sehr in das Fahrwasser der Primitive geraten. Bewußte Primitivität kann höchste Kunst sein, aber hier ist sie nur erstrebt und nicht erreicht. Nimmt man an, daß diese Musik zu einem Puppentheater auch von Kindern dargestellt werden soll, so muß man feststellen, daß der Komponist zu hohe technische Anforderungen an seine jugendlichen Spieler stellt. Ein beiliegender Waschzettel — dieser Unfug fängt scheinbar nun auch bei den Musikverlegern an einzureißen — vermittelt uns die Nachricht, daß Text und Musik Gegenstand einer Breslauer Funksendung war. Hierfür aber standen wertvolle Interpreten zur Verfügung und an diese haben beide Autoren wohl zu sehr gedacht. Die Eignung für den Rundfunk ist dieser Suite nicht abzusprechen. Rudolf Sonner.

Adolf Nestmann: Der Pedal-Gebrauch. Eine Anregung für den Liebhaber des Klavierspiels. Verlag: Collection Litolff, Braunschweig.

Dies Bändchen wendet sich in erster Linie an Musikfreunde, kann zur Beherzigung aber auch manchem „Fachmann" empfohlen werden. Denn in knapper Form zeigt der Verfasser alle Möglichkeiten der Bereicherung auf, die durch Verwendung der Pedale, aber auch durch Wechsel zwischen „gefärbten" und pedallosen Abschnitten zu erzielen sind. Als oberster Grundsatz gilt kritisches Hören. Es werden Untersuchungen nach musiktheoretischer, instrumental-mechanischer und körperlichtechnischer Gliederung vorgenommen. Daß auch für den Anfangsunterricht nur der beste Lehrer gut genug ist, gilt als alter Grundsatz, der aber doch immer wieder neu eingeprägt werden muß. Die Arten der Pedalbehandlung werden ebenso behandelt wie die Reichhaltigkeit der hierdurch erzielten Wirkungen. Da die Methodik auf diesem Gebiet noch ziemlich wenig ausgebaut ist, so ist sehr zu begrüßen, daß der Verfasser die Neuausgaben der Collection Litolff neu pedalisiert und darüber hinaus auch „Tägliche Fußübungen am Klavier" beendet hat, die hoffentlich recht bald der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Carl Heinzen.

Ernst Schauß: Festliches Präludium für Orchester. Afa-Verlag H. Dünnebeil, Berlin W 9.

Diese 1932 gedruckte Partitur für Großes Orchester mit Harfe und Orgel dauert knappe drei Minuten und verrät schon bei diesem Verhältnis von Aufwand und Zeitdauer einen vorwiegenden Gebrauchscharakter. Diese Folgerung wird auch durch die Einfachheit der Thematik und Harmonik bestätigt. Was wir dem Werk positiv nachsagen wollen, ist eine sehr saubere Instrumentierung, die sich zwar sehr auf eine Kopplung von Streicher- und Bläsergruppen beschränkt, aber dennoch in einer gewissen Auflockerung dieser Instrumentationsform einen festlichen Klang erreicht. Dieses Orchesterpräludium wird demzufolge bei allgemeinen größeren Feiern einen schwungvollen Auftakt bilden können. Kurt Herbst.

Minette Wegmann: Der primäre Ton am Klavier. Ein neues tontechnisches Werk. Verlag: Collection Litolff, Braunschweig.

„Aus der Praxis für die Praxis" könnte man mit nüchternen Worten dies Heftchen kennzeichnen. Aber damit wäre sein eigentlicher Sinn doch noch nicht erfaßt. Denn die scheinbar hochbetagte Verfasserin hat durch eine kleine Hand beim Studium nicht nur starke körperliche, sondern auch seelische Hemmungen gehabt. In anstrengender Lebensarbeit hat sie den Fehlerquellen nachgespürt und ist zu der Erkenntnis gelangt, daß nicht die Beherrschung der toten Tastatur, sondern die Herrschaft über den lebendigen Ton das Mittel ist, Freude am Spiel zu verbreiten und Körper und Nerven gesund zu erhalten. Unter Zuhilfenahme der Gymnastik kommt sie dabei zu Ergebnissen, die sich teilweise mit denen der natürlichen Klaviersystematiker decken, ohne daß sie allerdings diese Kämpferarbeiten nennt. Die neueren Bestrebungen, vom gesungenen Ton auszugehen, bleiben unberücksichtigt. Der Weg ist daher trotz mancher begrüßenswerten Eigenart gar nicht so „neu", wie der Untertitel wohl glauben machen könnte. Einige der täglichen Übungen zur Lockerung des Gesamtbewegungsorganismus zeugen von großer praktischer Kenntnis. Die Sprache bedürfte allerdings zur Erleichterung des Verständnisses stellenweise größerer Klarheit. Eine kurze Besprechung der Präludien aus dem 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers" und der Chopinschen Etüden (als Anhang) gibt manch beherzigenswerten Wink, wenn man auch nicht jedes Wort unterschreiben darf. Aber der Wille, den Ringenden zu helfen, bleibt unverkennbar und anerkennenswert. Carl Heinzen.

Henning Rechnitzer-Möller: Venezianische Suite für Klavier, op. 44 b. Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin.

Die hohe Werkzahl steht in umgekehrtem Verhältnis zu Technik und innerem Gehalt. Die einleitenden „Abendlichen Fluten" haben eine dorisch gefärbte Hauptmelodie, deren Ruhe den hübschen Gegensatz zum leichten Flimmern der Oberstimme bildet. Aber der Mittelteil setzt die Harmonien mit einer Willkür nebeneinander, die an den Impressionismus erinnert, aber nicht organisch wirkt und sogar „Salon" heraufbeschwört. Je weiter man in den sieben Stücken Umschau hält, um so ungünstiger wird das Ergebnis. „Morgensonne und Lebensfreude" hat eine Zeitmaßangabe, die auch die modernste Maschine kaum wird leisten können: Allegro vivace alla breve. Sechzehnteltriolen sind dabei nicht einmal die schnellste Bewegung. Es unterläuft eine ganze Reihe orthographischer Fehler, vom Druckfehlerteufel ganz zu schweigen. Wahllosigkeit der Mittel, Hinneigen zu erschreckender Banalität und Breitpeitschen der Motivik berühren wenig erfreulich. Der Klaviersatz ist in seiner Weitgriffigkeit oft schwer zu bewältigen. Carl Heinzen.

Walter Wachsmuth: Elegie für Violine und Klavier (oder Orgel). Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Die im Tempo eines Adagio molto fließende Elegie ist ein echtes Geigerstück, das nach Anweisung des Komponisten auf der G-Saite zu spielen ist. Die empfindsame Kantilene der Melodie ist unterbaut mit einer klangsatten modernen Harmonik, die mit ihrer Verschleierung der Kadenzierung an Max Reger erinnert. Der etwas virtuose Zuschnitt erklärt sich aus der Widmung: „Herrn Professor Georg Kulenkampff in Verehrung zugeeignet." Rudolf Sonner.

Serge Bortkiewicz: Im ¾-Takt für Violine und Klavier, op. 48, Nr. 2. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Ein fesselndes, aber durch seine Doppelgriffe für den Geiger schwieriges Werk. Die äußere Wirksamkeit ist nicht anzuzweifeln, zumal die an russische Volksmusik gemahnende Melodie in ihrer Eigenart sehr reizvoll wirkt. Da das Stück durchaus konzertfähig ist, wird es manchen Konzertgeiger als beifallbringendes Zwischenstück willkommen sein. Rudolf Sonner.

Martin Frey: Mit Siebenmeilenstiefeln. 25 melodische Etüdchen für Anfänger im Klavierspiel. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Obwohl diese kleinen Gebilde keine besonderen Namen tragen, erinnert ihr Stimmungsgehalt beinahe an Schumanns „Album für die Jugend". Durch eingestreutes Chroma werden die Begleitfiguren aufgelockert; stellenweise ist auch strenger Polyphones eingefügt. Zwei Druckfehler sind zu vermerken: in Nr. 2 fehlt ein Versetzungszeichen, Nr. 20 hat ¾- statt des irrtümlich angegebenen ³/₈ Taktes. Vor allem das letzte Stückchen verlangt sorgsamste Beachtung der Phrasierung. Die Arbeit eines erfahrenen und künstlerisch gesinnten Pädagogen, der die Liebe des Schülers gewinnt, um ihn ersprießlich und fast unbewußt schnell und gründlich fördern zu können. Der Hinweis des Verfassers auf gleichzeitige Verwendung seines „Klavierbüchleins" ist sehr beherzigenswert, da Pflege der Geläufigkeit und selbständiger Stimmführung dann gemeinsam in den Dienst des Ausdrucks gestellt werden. Carl Heinzen.

J. S. Bach: Sechs Suiten für Violincello solo. Herausgegeben von Robert Hausmann. Revidiert von Walter Schulz. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Diese Urtext-Ausgabe stützt sich auf die als Original geltende Handschrift, sowie auf einige ältere Abschriften und die Bach-Ausgabe von A. Dörffel. Durchweg ist dabei Bachs Willen berücksichtigt worden. Nur offenbare Schreibfehler sind aus den anderen Quellen berichtigt. Die Phrasierungen Hausmanns, die die Linienführungen plastisch hervortreten lassen, sind beibehalten. Fingersätze und Metronombezeichnungen hat der zweite Herausgeber neu vorgenommen: erstere recht griffig, die letzteren vielleicht zum Teil etwas zu bewegt. Die dynamischen Angaben gewähren dem Spieler bei aller Achtung vor Bachs Werk noch immer eine gewisse Freiheit. Bei der C-Moll-Suite, die Umstimmung der höchsten Seite erfordert, ist auf einer besonderen Zeile in kleinen Noten das Klangbild beigefügt. In der Sechsten — für die von Bach erfundene Viola pomposa bestimmt — mußten einige unausführbare Doppelgriffe entsprechend geändert werden.

Carl Heinzen.

Musikalisches Presseecho

Mozart und die Gegenwart.

Die künstlerische Haltung Mozarts offenbart sich in dem, was unter seinen Händen aus dem überkommenen Erbe neuschöpferisch und neugestaltend geworden ist. Das überkommene Erbe, das blutmäßig auf schwäbisch-salzburgische Linien zurückführt, stammt künstlerisch aus der deutschen Kunst. Allein nicht nur des Südens, gerade die Beziehungen zu Sebastian und Philipp Emanuel Bach und die Wirkungen, die von ihnen ausgingen, beruhten auf keinem Zufall. Nie ist Mozart in seinen großen Werken zum typischen Wiener Musiker geworden, wie auch weitere österreichische Kreise auf seine Kunst lange vielfach nur sporadisch und oberflächlich wie auf einen Dutzendkomponisten reagierten. Es ist eine in sich abgeschlossene Welt, die der Sphäre der deutschen musikalischen Klassik zugehört, aber einer Klassik, die nicht einen gleichförmigen formelhaften Begriff bedeutet, nach dem etwa Mozart als der Fortsetzer und Vollender Haydns und Beethoven als der Mozarts gilt. Aus einer deutschen Tiefe des Fühlens und Empfindens umspannt das Werk Leben und Tod. Überall, wohin wir in ihm blicken, deutsches Fühlen und deutsche Gestaltung. Und aus dem Urboden, dem es entsprossen war und seine Kräfte verdankte, wuchs es über das in engerm Sinne national Gebundene hinaus und erlangte internationale Geltung.

Es war ein kurzes Leben voll intensivster Arbeit und unaufhörlichen Ankämpfens gegen fast unüberwindliche Widrigkeiten und Schwierigkeiten, in dem Mozart sein umfangreiches Werk ohne irgendwelche materielle Vorteile und ehrgeizige Pläne dem deutschen Volk darbot. Nicht vor der breiten Öffentlichkeit, zuletzt fast nur vor wenigen, die nicht einmal den letzten Gang ins Gemeinschaftsgrab geleiteten, spielte sich das Schicksal eines großen deutschen Künstlers ab, der anders als Beethoven, aber nicht weniger eindringlich, gleichsam in sich hinein das Lied der deutschen Seele sang, in der Hoffnung, daß es später nicht ungehört verklingen möchte.

Wenn wir heute Mozarts klassisches Werk als entscheidenden Wesensbestandteil deutscher Musik der Vergangenheit pflegen, so erwächst die Pflicht, es rein und unversehrt, befreit von den Verkleisterungen des 19. Jahrhunderts, der Nation darzubieten. Dabei wirft sich bei seinen auf italienische Dichtungen geschriebenen Opern sofort die immer wieder erörterte Textfrage auf, und es ist ein unbestreitbares Verdienst der NS. Kulturgemeinde, daß sie den feinfühligen Übertragungen Dr. Siegfried Anheißers zu ihrem Recht verhilft und damit den verbreiteten Übersetzungskarikaturen der deutschen Opernbühne endlich ein Ende bereitet. Weiterhin verlangt die Inszenierung eine Gestaltung aus dem Geist der Musik. Wenn z. B. die scharfgezeichnete Kontrastfigur des Monostatos in mißverstandener Weise immer noch ins Gegenteil verzerrt wird, als ob Mozart eine Verdoppelung der komischen Figur des Papageno beabsichtigt hätte, so zeigt dies, wie notwendig diese Forderung erscheint. Und dem Dirigenten obliegt die

schwierige Aufgabe, den Mozartschen Stil zu erfassen, der weder in rokokohafter Spielerei noch im tragischen Pathos Beethovens beschlossen ist. Ein ähnliches Verstehen und Eingehen in Mozarts deutsche Kunst ist auch gegenüber seinen andern Werken notwendig, um ihre Eigenart und Schönheit zu bewahren.

Mozarts Kunst ist in uns heute lebendig, weil sie ebenso wie die der andern großen deutschen Meister in ihrer Art deutsches Wesen gestaltet und verklärt. Es ist eine würdige Aufgabe, weiteste Kreise auch an sie näher heranzuführen und ihnen das Erlebnis einer besonders gearteten großen deutschen Kunst der Vergangenheit zu vermitteln.

Ludwig Schiedermair
(Kölnische Zeitung, 4. 10. 1935).

* Zeitgeschichte *

Opernspielplan

Die Duisburger Oper bereitet gegenwärtig eine vollständige Neuinszenierung des „Ringes" vor; Paul Drach hat die musikalische Leitung.

Generalintendant Professor Otto Krauß arbeitet gegenwärtig an der Neuinszenierung der „Götterdämmerung", die er Mitte Januar 1936 im Großen Haus der Württembergischen Staatstheater mit Kostümen herausbringt, deren Stil er in Anlehnung an die neuesten Erforschungen altgermanischer Kultur gefunden hat, wie sie die Ausstellung „Deutsche Bauernkunst" in Schloß Bellevue zu Berlin zeigt.

Ebenso beabsichtigt die Bayerische Staatsoper, die nächste Inszenierung von Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" kostümlich auf Grund der neuesten Forschungen über germanische Volkskunde auszustatten.

Neue Werke für den Konzertsaal

Die „Musik für Streichorchester" von Kurt von Wolfurt, die im April vorigen Jahres auf dem Dresdner Musikfest ihre Uraufführung erlebte, ist von Edwin Fischer in das Programm seiner Kammerkonzerte aufgenommen worden, der das Werk diesen Winter in Berlin aufführen wird. Außerdem werden Aufführungen in anderen Städten (darunter 2 mal in München) stattfinden.

Die Stadt Düsseldorf hat einen alljährlich zu verteilenden Preis für arteigene deutsche Kompositionen in Höhe von RM. 5000.— ausgeschrieben. Durch dieses Ausschreiben will die westdeutsche Kunststadt das neue musikalische Schaffen im nationalsozialistischen, weltanschaulich gebundenen Sinne fördern. Im ersten Jahre soll der Preis einem abendfüllenden Chorwerk für Soli, Chor und Orchester zugesprochen werden. Teilnahmeberechtigt sind alle deutschen arischen Komponisten. Die Jury wird sich voraussichtlich zusammensetzen aus dem Führer des Berufsstandes der deutschen Komponisten, Prof. Graener, dem Leiter der Musikabteilung der NS. Kulturgemeinde; Hauptschriftleiter Herzog; Dr. Herbert Gerigk; Oberbürgermeister Dr. Wagenführ; Generalmusikdirektor Balzer und dem Kunstdezernenten der Stadt Düsseldorf, Ebel. Die erste Aufführung des preisgekrönten Werkes soll im Rahmen der nächstjährigen Konzertsaison erfolgen. Einsendungen sind bis zum 1. April 1936 an das Amt für kulturelle Angelegenheiten, Düsseldorf, Rathaus, zu richten.

Der Berliner Cembalist Carl Bittner wird in diesem Winter in Berlin „Fünf Abende alter und neuer Cembalo- und Clavichord-Musik" veranstalten, darunter zwei mit Kammerorchester. Die Programme sehen eine Fülle von Erst-Aufführungen unbekannter alter Meister, sowie eine ganze Reihe von Uraufführnugen neuer Cembalo- und Clavichord-Musik von Kurt Fiebig, Willibald Fröhlich, Herbert Marx vor, darunter drei neue Cembalo-Konzerte.

Hermann Buchal's „Minnelieder" für gemischten Chor kommen in Neiße und Kattowitz heraus.

Heinz Dressel brachte im 3. Sinfoniekonzert die „Musik mit Mozart" von Jarnach in Lübeck zur Aufführung.

Hermann Ambrosius hat im Auftrage des Reichssenders Leipzig eine Kantate „Zum 9. November" komponiert, auf einen Text von Herbert Böhme, für gem. Chor, Volkschor, Sprechchor, Bariton und Blasorchester, die aus Anlaß dieses nationalen Feiertages vom Reichssender Leipzig zur Uraufführung gebracht wurde.

Heinz Bongartz schrieb zu einem von Dr. Ulbrich, dem Intendanten des preuß. Staatstheaters Kassel, verfaßten „Torso" eine Musik, die am Totensonntag zur Ur-Aufführung gelangte. Das Werk wird als Orchester-Suite erscheinen.

Das neue Bläserquintett op. 74 des dänischen Komponisten J. L. Emborg erlebte in der Ko-

penhagener Staatsradiofoni seine Uraufführung. Durch den Reichssender Hamburg kam im September Emborgs Concerto op. 72 für Streicher und Klavier zu Gehör.

Von Karl Höller (München) wird im Verlag F. E. C. Leuckert, Leipzig, eine neues Werk, op. 20 „Sinfonische Fantasie für Orchester über ein Thema von Frescobaldi" erscheinen. Die Uraufführung findet am 3. März 1936 in Essen unter GMD. J. Schüler statt.

Am 11. November 1935 gelangten die „Lieder um den Tod" von Yrjö Kilpinen mit Orchesterbegleitung im Konzertverein München unter Leitung von Siegmund von Hausegger zur Uraufführung. Solist ist Gerhard Hüsch.

Karl Meisters „Neue Gesänge" nach Brockmeierworten zu Violine und Klavier erfahren in den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik", seine „Tafelmusik" für 5 Gamben und Pauke im „Collegium musicum" zu Nürnberg erste Wiedergaben.

Neue Opern

In der Leipziger Oper (Neues Theater) gelangt am 12. Januar „Der Eulenspiegel", ein musikalisches Spiel von Hans Stieber (Text vom Komponisten) zur alleinigen Uraufführung.

Tageschronik

Kapellmeister Heinz Hoeglauer vom Hessischen Landestheater in Darmstadt erhielt von der dortigen Städtischen Akademie für Tonkunst einen Lehrauftrag als Leiter der Orchesterklasse und Lehrer der Opernschule.

Für die neue Spielzeit des Deutschen Opernhauses in Berlin-Charlottenburg hat Generalintendant Wilhelm Rode die nachstehenden Künstler neu verpflichtet: Berta Stetzler vom Stadttheater Bremerhaven als jugendlich-dramatische Sopranistin; Marieluise Schilp vom Stadttheater Stettin und Erna Westenberger von der Berliner Volksoper als Altistinnen; Annelies Schaefer vom Nürnberger Stadttheater als Soubrette; außerdem die Sopranistinnen Margarete Slezak, Elfriede Schiller und Elisabeth Wellhagen; ferner die lyrischen Baritone Karl Schmitt-Walter vom Staatstheater Wiesbaden und Hans Wocke von Stadttheater Bielefeld; der Bassist Wilhelm Schirp vom Stadttheater Mainz; die Tenöre Rudolf Schramm (bisher Berliner Volksoper) und Bruno Korell. — Im übrigen wurde Staatskapellmeister Walter Lutze vom Staatstheater Schwerin als Dirigent des Opernhausorchesters verpflichtet, das durch namhafte Künstler verstärkt wurde.

Edith von Voigtländer und Emmy Braun spielten im Rahmen des Münchener Tonkünstlerfestes die Sonate für Violine und Klavier, op. 14, G-dur von Gerhart von Westermann und brachten sie an den Reichssendern Berlin, Leipzig, München und am Deutschen Kurzwellensender zur Erstaufführung.

Das Fehse-Quartett veranstaltet in dieser Saison 4 Kammermusikabende. Der erste Abend fand am 8. November im Saal der Berliner Singakademie statt. Aufgeführt werden Werke von Haydn, Beethoven und Tschaikowsky.

Das Kniestädt-Quartett innerhalb der Kammermusik-Vereinigung der Staatsoper wird im Winter zwei Berliner Konzerte veranstalten, deren erstes Anfang Dezember mit einem klassischen Programm stattfindet.

Der Reichling-Chor (Leitung: Dr. Walter Reichling) sang zum Bach-Jahr sämtliche Motetten von Joh. Seb. Bach in der Marienkirche, Berlin.

Das neu gegründete Kammerorchester der NS. Kulturgemeinde in Frankfurt steht unter Leitung von Heinz Schröter und Professor Peischer. Heinz Schröter ist als Pianist und Komponist bekannt; Prof. Peischer wirkt als Konzertmeister des Reichssenders und Leiter der Violinausbildungsklasse an Dr. Hochs Konservatorium. Das Orchester setzt sich aus Mitgliedern des Rundfunks und des Opernhausorchesters sowie aus weiteren erstklassigen Instrumenatlkräften zusammen.

Die Münchener Sopranistin Martha Martensen unternahm eine große Konzertreise durch Pfalz und Saargebiet mit dem Pfalz-Orchester unter Leitung von GMD. Boehe.

Unter der Leitung von GMD. Heinz Dressel ist in Lübeck ein Kammerorchester gegründet worden, dem sich die beiden führenden Kammermusikvereinigungen (Lübecker Streichquartett — Direktor Hans Millies — und das Kundrathquartett) angeschlossen haben.

Prof. Fritz Heitmann, der Berliner Dom-Organist, konzertierte auf der Weltausstellung in Brüssel.

Das Genfer Konservatorium, das berühmte Musikinstitut der romanischen Schweiz, konnte im Spätherbst auf 100 Jahre seines Bestehens zurückblicken. Privatem Mäzenatentum entsprungen, hat es sich eine führende Stellung im europäischen Musiklehrbetrieb erworben. Der heutige Direktor Henri Gagnebin, der auch als Komponist (Sonaten, Lieder, ein Oratorium) hervorgetreten ist, verwaltet das Erbe würdig. Von deutschen Musikern, die an führender Stelle dort gewirkt haben, ist vor allem der bekannte Pianist und Brahmsspieler Willy Rehberg zu nennen. Eine umfassende, reich illustrierte Textschrift faßt die Ergebnisse der bisherigen Arbeit des Konservatoriums in gediegener Form zusammen.

Die Berliner Altistin Ruth Gehrs sang in Mühlhausen im 2. Sinfoniekonzert Haydn „Ariadne auf Naxos" und die Rhapsodie von Brahms.

Mit einer Bachwoche begingen der Eisenacher Bach- und Georgenkirchenchor die Feier ihres 10jährigen Bestehens. In einem Orchesterkonzert, einer Gedenkfeier in Bachs Taufkirche mit Enthüllung einer Tafel, einem Festgottesdienst, einer Kammermusik, einer Feier am Bachdenkmal mit Kranzniederlegung kamen die verschiedensten Schaffensgebiete Joh. Seb. Bachs zur Darstellung. Diese Feiern wurden weiter ergänzt durch die Aufführung des „Musikalischen Opfers" in der neuen Einrichtung von Joh. Nep. David und durch die Aufführung der Hohen Messe. Die Leitung hatte Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger.

Der Thüringer Landesverband evangelischer Kirchenchöre veranstaltete in Bad Köstritz, dem Geburtsort von Heinrich Schütz, ein Schütz-Singtreffen. Es hatten sich über 600 Sänger Thüringer Kirchenmusikchöre eingefunden, die unter Leitung von Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger sangen. Außer einer „Geistlichen Abendmusik" fanden ein Festgottesdienst, eine Feier zur Grundsteinlegung eines Heinrich-Schütz-Denkmales, eine Gemeindesingstunde und eine „Musikalische Feierstunde" in der Kirche statt. Sämtliche Chorlieder und Gemeindesingweisen waren von Heinrich Schütz.

Professor Paul Lohmann wurde von der Türkischen Regierung berufen, das Gesangswesen an der neu gegründeten Staatshochschule für Musik in Ankara (Türkei) zu organisieren. Er wurde außerdem zu Konzerten eingeladen.

Hermann Grabner arbeitet an einer musikalischen Komödie „Meister Reinhold". Das Buch schrieb der Dramaturg des Eisenacher Stadttheaters Dr. Werner Böhland.

In Zwickau wurde eine Auswahl aus dem Werk „Zwanzig Stücke für Orgel", op. 41, von Paul Krause-Dresden durch die Organistin Hildegard Lehmann aufgeführt, in Mülsen St. Jakob und in der Andreaskirche Leipzig einige „Choralstudien" des Komponisten sowie die „Choralphantasie für die Kufsteiner Heldenorgel". Das Morgenlied, op. 31,3, gespielt von Domorganist Droll, wurde aus dem Wurzener Dom auf den Leipziger Sender übertragen.

Im historischen Bonner Rathaussaal führt der Verein Alt-Bonn in Verbindung mit dem Städt. Kammerorchester seit dem vorigen Winter „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn" auf. Die reizvollen sonntäglichen Morgenveranstaltungen, die bisher Werke von Christof Peez, Christ. Gottl. Neefe und dem jungen Beethoven brachten, erfreuen sich starken Zuspruchs. Die Veranstaltung am 1. Dezember machte mit einer Bläserpartie, einem Cellokonzert, einem Doppelkonzert für Violine und Cello sowie einer Sinfonie des kurkölnischen Konzertdirektors Joseph Reicha bekannt, in dessen Orchester der junge Beethoven die Bratsche spielte.

Rudolf Zartner, Nürnberg, spielte in Berlin auf Einladung der staatl. Schlösser und Gärten ein Orgelkonzert auf der berühmten Schnitzer-Orgel des Charlottenburger Schlosses in Berlin.

In dem ersten, von der Wilhelmshavener NS. Kulturgemeinde veranstalteten Konzert mit dem Philharmonischen Orchester spielte Arno Erfurth an einem Beethoven-Abend das Klavierkonzert B-Dur, op. 19, von Beethoven. Der Künstler wurde mit einem Lehrauftrag für Klavierspiel an die staatl. akad. Hochschule für Musik zu Berlin verpflichtet.

Der Pianist Kurt Haeser hat das „Klavierkonzert" von Kurt von Wolfurt in seine Spielfolge aufgenommen.

Fritz Koschinsky's Orchesterwerk „Festliche Musik" bringt Kapellmeister Behr in einem Volkssinfonie-Konzert der Schlesischen Philharmonie in Breslau. Das bei dem Preisausschreiben der Deutschen Arbeitsfront mit an erster Stelle preisgekrönte „Lied der Arbeit" für gemischten Chor und Orchester auf Worte von Heinrich Lersch erscheint demnächst im Verlage von Kistner & Siegel, Leipzig.

Miklos Rozsa's Orchesterwerk „Thema, Variationen und Finale" wird in der nächsten Zeit aufgeführt in Dresden (Staatskapelle), Dortmund, Arnheim, Montevideo und im Radio de la Suisse Romande.

Friedrich Welter's Männerchor-Zyklus: Nach Ostland, erschienen als op. 19 im Verlag Albert Stahl, Berlin, gelangte im 1. Winterkonzert des Berliner Lehrer-Gesangvereins zur Uraufführung. Paul Weirauch's Lieder für Sopran und Bariton wurden erstmalig in Berlin durch Viktoria Schlageter und Prof. Albert Fischer am 5. November zur Aufführung gebracht.

Prof. Heinrich Laber wurde von der Stadt Erfurt eingeladen, ein Anrechtskonzert als Gastdirigent zu leiten.

Der Dortmunder Organist Gerard Bunk spielte kürzlich in Dresden im Rahmen einer Vortragsfolge zeitgenössische Musik u. a. 10 Stücke aus der „Musik für Orgel", op. 40, von dem Dresdner Paul Krause (aus dem Manuskript).

Die Musik für Streichorchester von Hans Wedig gelangt in diesem Winter in Berlin, Bonn, Leipzig und München zur Aufführung, der Deutsche Psalm für gemischten Chor und Orchester in Berlin und Koblenz.

Das Strub-Quartett (Prof. Max Strub, Jost Raba, Walter Trampler und Ludwig Hoelscher) spielte auf der Konzertreise im November u. a. in Berlin, München, Frankfurt a. M., Leipzig, Essen; ferner in den Sendern Berlin, Hamburg, Frankfurt, München und im Deutschlandsender.

Landesmusikdirektor Albert Bittner (Oldenburg) wurde von der Philharmonischen Gesellschaft Bremen eingeladen, das nächste Sinfoniekonzert des Philharmonischen Staats-Orchesters zu dirigieren.

Die NS. Kulturgemeinde Gera veranstaltet am 3. Januar ein Festkonzert mit Uraufführungen von Werken mitteldeutscher Komponisten. Unter Leitung von Prof. Laber kommen Werke von Hermann Ambrosius, Meyer von Bremen, Fritz Reuter, Kurt Rücker und Otto Wartisch zur Uraufführung. Solisten sind Antonie Rose (Gotha), Bergliot-Dahl-Schoder (Berlin) und Organist Walter Zöllner (Jena).

Seit dem Erscheinen von Humperdincks Oper „Königskinder" sind jetzt 25 Jahre vergangen. Die Uraufführung fand am 28. Dezember 1910 statt in New York (Metropolitan Oper), die Erstaufführung in Deutschland in Berlin (Staatsoper). Das Werk liegt in sieben Sprachen vor.

Die Kölner Pianistin Sascha Bergdolt brachte am 28. November im Karlsruher Frauenklub neben Kompositionen von Brahms und Chopin die Suite D-Dur (Werk 23) von Ewald Straßer zum Vortrag.

Die Frankfurter Sopranistin Aenny Siben gastierte in jüngster Zeit als Oratoriensängerin in Frankfurt a. M., Gladbach-Rheydt, Soest, Krefeld, Hannover sowie auch in den Reichssendern Köln und Leipzig.

Die „Kurische Suite" von Otto Besch gelangte in Dortmund (Sieben) zur erfolgreichen Erstaufführung. Weitere Aufführungen stehen bevor in Essen (Schüler), Allenstein (Niggl), Bremen (Wendel) und am Reichssender Königsberg.

Hans Langs Volksliederzyklus „Fröhliche Fahrt" op. 42 wird auf dem Gausängerfest 1936 in Saarbrücken von mehreren Tausend Sängern gesungen werden.

In der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik zu Berlin wurde das Orchester der zur Hochschule kommandierten Musikmeister-Anwärter der Luftwaffe (62 Köpfe) zum ersten Male der Berliner Öffentlichkeit vorgestellt. Die Vorbereitung des Abends lag in den Händen von Hans Felix Husadel, jüngst vom Führer zum Luftwaffenmusikinspizienten ernannt. Als Orchesterdirigenten hörte man 5 Musikhochschüler der Luftwaffe, die vor dem Abschluß ihrer 6-semestrigen Hochschulausbildung stehen und am 1. 4. 36 ihre Tätigkeit in der Truppe aufnehmen. — Die Veranstaltung legte Zeugnis ab vom Leistungsvermögen dieses Orchesters und von den Fähigkeiten der Dirigenten.

Die im Jahre 1781 begründete, in den Spalten der „Musik" des öfteren angeführte Waldenburger Bergkapelle wurde im September 1935 mit der Standartenkapelle 37 zu einem Orchester verbunden, das auf Anordnung der Reichsmusikkammer fortan „Waldenburger Bergkapelle (Grenzlandorchester)" heißt und als „Kulturorchester" anerkannt wurde. Im Sommer ist das Orchester in den Badeorten Salzbrunn und Charlottenbrunn untergebracht. In Bad Salzbrunn hat Musikdirektor Max Kaden, in Bad Charlottenbrunn Kapellmeister Alfred Oefler die Stabführung. Im letzten Jahrzehnt hat die Kapelle in 141 verschiedenen Städten und Dörfern Schlesiens konzertiert. Im Waldenburger Industrierevier mit seinen weit über 100 000 Einwohnern schätzt man das Orchester als wichtigsten Kulturfaktor.

Rundfunk

Maria Neuß brachte im Reichssender Königsberg und im Sinfoniekonzert des Städt. Orchesters Zwickau das Violinkonzert von Wilhelm Kempff zur Aufführung.

Der Reichssender München bereitet die Sendung von Karl Meisters Adagio und Scherzo für Großes Orchester (Kapellmeister Winter) vor, der deutsche Kurzwellensender Berlin und dreier Orchestergesänge aus dem Rilkeliederbuch.

Der Reichssender Königsberg brachte am 8. Dezember aus Danzig, unter Leitung von Ernst Kallipke, Werner Schramms „Kantate für die Adventszeit" für Baritonsolo, gem. Chor, Soloflöte, Solovioline, Streichorchester und Orgel zur Ursendung.

Erziehung und Unterricht

Die mit der Preußischen Akademie der Künste in Berlin verbundenen Meisterschulen für musikalische Komposition haben die Bestimmung, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur weiteren künstlerischen Ausbildung unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Sie werden geleitet von Prof. Dr. h. c. Georg Schumann und Prof. Dr. h. c. Paul Graener. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4.

Deutsche Musik im Ausland

Die diesjährige Englandreise des Berliner Philharmonischen Orchesters führte über Hannover und Elberfeld nach London, wo es am 29. und 30. November in der Queenshall spielte. Nach musikalischen Aufführungen in Brighton, Bristol, Birmingham-Manchester usw. fand in der Royal Albert Hall in London am 8. Dezember das letzte Konzert auf englischem Boden statt. Die Rückreise nahm mit Unterbrechungen in Dortmund, Bielefeld, Bremen und Hamburg am 15./16. Dezember mit dem 5. Philharmonischen Konzert in Berlin ihren Abschluß.

Die Berliner Liedersängerin Margarethe Roll kehrte von einer Konzertreise nach Jugoslavien zurück. Die Künstlerin hatte mit ihren Liederabenden, die von Hermann Hoppe begleitet wurden, solche Erfolge, daß sie für weitere Konzerte wiederverpflichtet wurde.

Das Athener Odeon Orchester, das repräsentative griechische Sinfonieorchester, hat durch Vermittlung der Griechischen Gesandtschaft in Berlin Generalmusikdirektor Carl Schuricht eingeladen, im Januar fünf seiner großen diesjährigen Konzerte zu dirigieren.

Der Cellist Günther Schulz-Fürstenberg spielte am 22. November über alle polnischen Sender u. a. Graener op. 101 mit so großem Erfolg, daß er bereits wieder verpflichtet wurde. Außerdem wirkt der Künstler bei Orchesterkonzerten in Berlin, Bremen, Danzig und in Altenburg (Konzert Pfitzner).

Die Sängerin Berta Taubert-Metzmacher und ihr Bruder, der Pianist Karl Heinz Taubert veranstalteten am 3. Dezember in Kopenhagen ein Konzert, das der deutschen Musik viel neue Freunde in Dänemark zugeführt hat. Die hauptstädtische Konzertgemeinde verlangt einmütig eine Wiederverpflichtung des jungen Geschwisterpaares.

Neuerscheinungen

Das „Neue Beethoven-Jahrbuch", dessen Herausgeber der Münchener Musikhistoriker und Beethoven-Forscher Geheimrat Adolf Sandberger ist, erscheint mit seinem sechsten Jahrgang in Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Von Georg Böttcher-Jena, dem ersten Preisträger im musikalischen Preisausschreiben der Deutschen Arbeitsfront, ist im gleichen Verlag ein neues Chorwerk erschienen: eine Trauer-Kantate für Männerchor, Sprecher und Posaune auf Texte von Böttcher, Schüler, Bertram, Deml, Weinheber. Das Werk wurde im Auftrage verschiedener Chorvereinigungen in Gotha, Mainz und Jena geschrieben und wird demnächst in Gotha zur Uraufführung gelangen.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Warum Unterhaltungsmusik?

Wenn „Die Musik" sich heute mit der Unterhaltungsmusik, ihrer Wesensart und ihren Wertgrundlagen, auseinandersetzt, so geschieht das in der Absicht, zu einer Klärung der Begriffe beizutragen. Es gilt endlich die Grenzen zwischen der sogenannten „ernsten" und der oft über die Achsel angesehenen „leichten" Musik niederzureißen. Der Kulturwert einer Musik deckt sich nicht immer mit dem Gebrauchswert. Wie im täglichen Dasein jeder Anstrengung notwendig die Entspannung entsprechen muß, so will auch die Musik nicht nur nach ihren steilen Gipfeln gemessen werden, sondern erst recht nach ihren Tälern. Auch innerhalb der Sphäre der Unterhaltungsmusik gibt es Wertunterschiede. Es ist nicht gesagt, die Unterhaltungsmusik gleichbedeutend sei mit Kitsch. Es gab sogar eine Zeit, wo es im eigentlichen Sinne nur Unterhaltungsmusik gab, so geschehen im Zeitalter des Barock. Etwas weniger Hochmut gegenüber der unproblematischen Musik kann deshalb den zeitgenössischen Musikern und Musikfreunden ruhig angeraten werden! Der letzte Gradmesser für ihren Wert und Unwert ist stets das Volk, dessen gesundes Empfinden sich in der Regel noch gegen jede Überspitzung gewehrt und die letzte Entscheidung gefällt hat.

Friedrich W. Herzog.

Nachruf auf den Jazz

Von Richard Litterscheid-Essen

Gewiß ist es heute außerordentlich schwer, über den Jazz etwas Neues auszusagen; denn solange er besteht, hat es an heftigen öffentlichen Auseinandersetzungen über seinen Charakter und seine Bedeutung nicht gefehlt. Auch nach der Machtübernahme ist der Meinungsstreit aus einer völlig neuen Einstellung zum Jazz noch nicht restlos verstummt. Das Verbot des „Niggerjazz" für den Rundfunk, das erst kürzlich von der Reichssendeleitung ausgesprochen worden ist und das eine grundsätzliche Erörterung durch den Intendanten des Reichssenders in Frankfurt a. M. über die deutschen Sender nach sich gezogen hat, ist noch allgemein in lebhafter Erinnerung. Nur die Besonderheit der Lage, durch die sich heute der Jazz nicht nur durch kulturpolitische Maßnahmen innerhalb der deutschen Reichsgrenzen, sondern überhaupt in der Welt befindet, kann noch eine neue Darstellung zur Klärung seiner wirklichen Bedeutung rechtfertigen. Um so mehr das, als alle anfänglich sensationellen Überraschungsmomente des Jazz durch ihre übermäßige Abnutzung hinfällig geworden sind. Damit aber liegt die gewichtige Frage nahe, ob der Jazz in Wahrheit nicht schon längst tot ist und der Geschichte angehört, so daß jedes weitere Wort über ihn nur noch als eine Art Nachruf auf ihn zu werten ist.

Das aber ist ein Problem, dessen Lösung ebenso generell für alle Völker wie speziell für die deutsche Nation heute leichter vorzunehmen ist als bisher, weil die Entwicklung

des Jazz seit mehreren Jahren offenkundig zum Stillstand gekommen ist. Seine Auseinandersetzung mit dem Kulturleben und Kulturwillen der Völker ist als abgeschlossen zu beobachten; und es steht dabei außer Zweifel, daß das deutsche Volk vorbildlich für die ganze Welt eine Entscheidung gewagt und ein greifbares, kulturell verantwortbares Ergebnis zutage gefördert hat.

Es liegt in der Natur des Jazz, daß ihm charakteristische Merkmale irgendeiner Nationalität, also eines ausgeprägten volklichen Musizierwillens, nicht anhaften. Er ist in seiner heute verbreiteten Gestalt, als Ganzes gesehen, Eigentum aller zivilisierten Völker geworden und gibt sich in dieser Eigenschaft völlig unverbindlich. Sein Ursprung ist allerdings wesentlich eindeutiger gegeben, wenngleich die Meinungen darüber auch heute noch auseinandergehen. Immerhin dürfte es als bewiesen gelten, daß die amerikanischen Neger an der Ausbildung seiner Grundform hervorragenden Anteil gehabt haben. Darin aber äußert sich schon eine bemerkenswerte Besonderheit. Denn es handelt sich um zivilisierte Neger, die ihre Bindungen an ihren Stamm, an ihr Stammesleben und also überhaupt an ihre Heimat verloren haben. Es sind das Neger, deren musikalisches Eigenleben schon von den Einflüssen der europäisch-amerikanischen Musik unter Mitwirkung grobformiger Missionsmusiken und gelegentlich wohl auch indianischer Volkslieder überdeckt worden ist, so daß in ihren teils sentimentalen, teils rhythmisch vitalen Plantagengesängen, in den „Neger-Spirituales", überwiegend eine Umwertung der Musik der weißen Rasse erkennbar ist. Aus dieser Umbildung und Umschmelzung ist im tiefsten Grunde der Jazz hervorgegangen, und diese Tatsache hat ihm ein- für allemal das schlechte Ansehen bei allen selbstbewußten zivilisierten Völkern gegeben — schon aus ihrer gesunden instinkthaften Ablehnung überfremdender Wirkungen.

Nun würde es allerdings unsere Beurteilung des Jazz als Gesamterscheinung wesentlich erleichtern, wenn sein besonderer Werdegang bis zu seiner Einbürgerung als wesentliches Fundament der Tanzmusik in der ganzen Welt heute noch genau zu überprüfen wäre. Denn es ist nicht mehr klar ersichtlich, wo überall wirklich negrische Einflüsse ansetzten, wo das internationale Judentum aus dem Jazz ein Geschäft machte und wo dann die weiße Rasse aus eigener Erfindungskraft eine weitere Entwicklung vornahm oder neue Tanzformen selbständig produzierte. Es ist ja allbekannt, daß vieles von dem, was heute als Tanzmusik erklingt, nur noch in geringfügigen Merkmalen eine Beziehung zum Niggerjazz aufweist und nur aus bequemer Gepflogenheit und Gedankenlosigkeit diesen irreführenden Namen beibehalten hat. Auskunft über dieses schwierige Problem geben nur die älteren Jazzeugnisse selbst, die entstanden, ehe sie europäischen Boden berührten. Sie waren noch echter Niggerjazz und wurden zuerst von den zivilisierten Negern Amerikas ausgeführt. In ihm tobte sich ein unbändiger rhythmischer Wille aus, der zunächst durchaus noch nicht die Formen des Gesellschaftstanzes bestimmte, sondern durch seine aufreizende und hetzende Wirkung tanzende Neger zu ekstatischen Gliederverrenkungen mit kabarettistischen Effekten anspornte. Was zunächst an dieser Musik verblüffte, war das Grotesk-komische und Amüsierende ihres Ausdrucks, war ihre Vitalität und war das Unmittelbare ihres

Temperaments. Es war in der Folge dann das Überraschende einer Musizierweise, die das Improvisieren und das Variieren bevorzugte und damit einem Stil zum Durchbruch verhalf, der in der festumrissen gestalteten Kunstmusik der weißen Völker nicht mehr geübt wurde. Erst als auch die „weißen" Kapellen Amerikas die Anregungen des Niggerjazz aufgriffen, was übrigens überraschend schnell geschah, entstand das eigentliche anglo-amerikanisch-negrische Mischprodukt des Jazz, daß seinen Weg nach Deutschland fand und hier eine weitere Umformung erfuhr.

Dieses Mischprodukt des Jazz ist es, dem unsere Aufmerksamkeit gehören muß. Denn das, was die Neger ursprünglich für sich exekutierten, gehörte irgendwie noch in das Gebiet der Völkerkunde und zugleich, seiner Anwendung nach, in die Welt des Zirkus. Das Mischprodukt Jazz, das die gesamte Tanz- und Schlagermusik beeinflußte, war trotz gewisser folkloristischer Ursprünge ein ausgesprochenes Zivilisationsprodukt. Als irgendein geistiger Wert existierte es überhaupt nicht. Es war eine Technik mit motorisch-emotionellen Effekten, anders ausgedrückt: es war ein artistisch geübtes Mittel zur Erregung von Bewegungsgefühlen, zur Anspornung tänzerischer Auslassungen, zur Unterhaltung.

Die Art, wie dieser Jazz erklang, belegt die Richtigkeit dieser Feststellung. Das eigentlich Neue an ihm war die beherrschende Macht des Rhythmus, der durch die Verbindung von starrer Motorik und überraschender rhythmischer Variation, wie sie in der europäischen Kunstmusik in dieser aufreizenden Form bisher nicht anzutreffen war, die eigentlich erregte Wirkung auslöste. Neu war an ihm das Improvisatorische überhaupt. Neu war die folgerichtige Einhaltung des Hauptprinzips, fortgesetzt das Ohr des Hörers, des tanzenden Hörers, zu täuschen und zu neuen Erwartungen zu treiben. Es war das Gesetz der Regellosigkeit, dem hier zum erstenmal eine vollkommene Herrschaft eingeräumt worden war. Gestaltungsgrundsätze der europäischen Kunstmusik widersprachen im tiefstem Grunde von Anbeginn dem Jazz. Sobald er begann, in festgelegten Formen zu erscheinen und sich gar bis zu Jazzsinfonien auszuweiten, verlor er schon das spezifisch Jazzische, wurde er europäisiert, wenn man so sagen darf. Jazz war also keine Kunst, sondern bestenfalls nur eine Kunstfertigkeit. Jazz setzte keine gestalterischen Fähigkeiten, sondern höchstens technische Geschicklichkeiten voraus. Jazz war und ist erlernbar. Man kann ihn machen und um so leichter das, als die Variationsmöglichkeiten auf der Grundlage des gleichmäßig durchlaufenden Tanzrhythmus notwendig einer gewissen Beschränkung unterliegen müssen und klischeehaft zu erfassen sind. Harmonisch brachte der Jazz außer in den ersten Anfängen mit den für sie typischen zufälligen Stimmenzusammenstößen aus improvisatorischem, polyphonem Musizieren gar nichts Neues. Er verharrte in den überlieferten Klangformeln von Grieg und Wagner bis zum (bestenfalls) Impressionismus Debussys. Instrumentatorisch erschöpfte er bald die zunächst überraschenden, aber bald abstumpfenden und langweilenden Mischungen von Instrumentalfarben unter Verwendung der Abarten mit Dämpfern und abgewandelten Blastechniken. Das waren alles nichts anderes als Fertigkeiten, die zwar zur bevorzugten Ausbildung der musikalischen Parodie und Groteske

das Zeug lieferten, aber nicht zu tiefer gehenden künstlerischen Formen und Inhalten. Feste musikalische Formen, auch Schlager, waren ja nur Anlaß zu jazzmäßiger Verarbeitung bis zu den Scheußlichkeiten der Parodierung Wagners oder Chopins.

Mehr stellte der Jazz in keinem einzigen seiner verschiedenen Werdestadien nicht vor, auch nicht in seinen neueren Formen, die den negrischen Ursprung verleugneten. Er war und blieb in seiner Anwendung Mittel zum Zweck, Grundlage zu allen möglichen, teils gangbaren, teils (im letzten Jahrzehnt vor der Machtübernahme!) ausgesprochenen viehischen Tanzformen. Er blieb in seinen virtuoseren Auswirkungen rein unterhaltender Natur, in seiner Vollendung bestenfalls musikalisches Kabarett.

Diese geringe kulturelle Bedeutung des Jazz wurde zuerst nicht begriffen. Nur daraus war der grundlegende Irrtum abzuleiten, das dem Jazz eine umwälzende Wirkung auf die gesamte Kunstmusik zukommen könne. Es war das ein Irrtum oft genug aus Ahnungslosigkeit, nicht selten aber auch aus bewußter Propaganda für den Jazzmarkt des internationalen Judentums. Das einzige, was man dem Jazz zubilligen konnte, war eine fruchtbringende Betonung des Rhythmus nach einer Epoche der Zersetzung des Rhythmischen in der Musik der ausgehenden Romantik und des Im- und Expressionismus. Das aber war auch alles und trotzdem nicht von so ausschlaggebender Wichtigkeit; denn eine Reaktion auf die arhythmische Zeit lag auch ohne den Jazz naturgemäß in der Luft. Wichtig für uns heute ist etwas ganz anderes: Der Weg, den der Jazz nach Europa nahm und die Mittel seiner Einbürgerung in Deutschland. Da ist es von ungeheuerer Bedeutung zu erfahren, daß der Anteil des Judentums ungewöhnlich groß war, sowohl kompositorisch, wie ausübend, wie rein geschäftlich (Tanzkapellenagenturen, Notenvertrieb). Den amerikanischen Negern gehörte sozusagen das Urheberrecht. Aber die Angleichung des Jazz an das europäische Musikgefühl vollzog sich nicht nur in den wenigen weißen amerikanischen Meisterkapellen, sondern auch in Europa überragend mit dem internationalen Judentum. Es war für die Verbreitung und Beurteilung des Jazz nicht so sehr von Bedeutung, daß die rein artistischen Reize dieser Musizierform allen möglichen ernst zu nehmenden europäischen Musikern Anregungen zu eigenen artistischen Studien gaben. Wichtiger war es, daß eine gemäßigte Form des Jazz, mit meist weniger frechen Klangmitteln und Rhythmen, dem Publikum der ganzen Welt durch die zunächst amerikanischen, dann europäischen Revuen und Operetten jüdischer Herkunft nahegebracht und zur Gewohnheit gemacht wurde, gewiß gelegentlich auch noch mit den Scheußlichkeiten schlagrhythmischen Spektakels und brutaler Instrumentenbehandlung, meist aber aalglatt, eingängig präpariert, unverbindlich und allen Nationen verständlich. Hierbei gewann das internationale Judentum um so mehr einen hervorragenden Anteil, ja, man kann sagen: sein eigentliches musikalisches Betätigungsfeld, als der Jazz eben keine eigentlichen schöpferischen Fähigkeiten, dafür aber technische Fertigkeit und Einfühlsamkeit verlangte. Außerdem appellierte der Jazz als Unterhaltungsmusik und mehr noch als Tanzmusik gerade nicht an die höheren Instinkte im Menschen, im glücklichsten Falle nur an seine Spiellust. In seiner

tänzerischen Auswirkung aber, in Verbindung mit oft grauenvoll eindeutigen Texten moralzersetzender Haltung — auch vorwiegend jüdischer Herkunft! — übte er mit den teils negrischen, teils sonst unschönen, wenn nicht gar unanständigen Tanzformen einen verheerend demoralisierenden Einfluß auf alle weißen Völker aus, die sich der Jazzflut bedingungslos ergeben hatten. Der Jazz wurde in den Nachkriegsjahren überall dort, wo er nicht in hoher kabarettistischer Vollendung auftrat (und das tat er nur mit sehr wenigen Ausnahmen!) eines der gefährlichsten Instrumente der Kulturzertrümmerung, vom internationalen Judentum bewußt und von den Mitläufern leichtfertig und leichtgläubig gehandhabt, ehe einfallsreiche und artbewußte Persönlichkeiten auf den Gedanken kamen, dem Jazz eine volkeigenere Tanzmusik gegenüberzustellen. Nur der ursprünglichen Lebenskraft der weißen Völker und vor allem des sich mehr und mehr auf sich selbst besinnenden deutschen Volkes war es zu danken, daß der eigentliche Niggerjazz in Europa keinen festen Lebensboden erhielt. Das empfand wohl auch das musikalische Judentum, als es dem Jazz eine unerfreuliche Förderung angedeihen ließ. Jedenfalls besaß es soviel Einfühlsamkeit in der Musikhaltung seiner Gastvölker, daß es selbst rasch vom Niggerjazz abrückte und in Frankreich einen Jazz kultivierte, der die Technik des französischen Impressionismus benutzte, in England einen Jazz, der anglo-amerikanische Jazzelemente mit englischer Volks- und Tanzmusik vereinigte, in Deutschland schließlich einen Jazz, der speziell deutsche Volks- und Marschlieder aufgriff und abwandelte, soweit es nicht gelang, als spanische Tanzformen hinterrücks Jazzelemente neu einzuschmuggeln. In diesen Verkleidungen fanden die Nationen den Jazz so schmackhaft, daß sie ihm zeitweilig ihre verstärkte Zuneigung schenkten, ja, dadurch, daß zünftige Musiker die gegebenen Anregungen aufgriffen und artgemäßere Tanzmusikformen langsam herausbildeten, wurden jazzische Einwirkungen bald weitgehend verwischt und ausgelöscht. Damit aber wurde der Kampf um den Jazz in seiner alten Gestalt bedeutungslos.

Es sei in diesem Zusammenhang der Vollständigkeit halber an Namen erinnert, die an der Gesamtentwicklung wichtigen Anteil hatten, an die amerikanische Jazzkapelle von Paul Whiteman und an die englische Kapelle von Jack Hylton, die beide vorzüglich das Artistische am Jazz pflegten und durch ihre kabarettistische „Jazzschau" schon eine europäisierte, nur in wenigen Tonsätzen eindeutig negrische Tanzform pflegten. Es sei gedacht an die Revellers, die die Negerspirituals aufgriffen und an die Comedian Harmonists (heute das „Meistersextett"), die mehr und mehr einen eigenen Stil entwickelten. Es sei aber auch erinnert an deutsche Tanzkapellen, etwa an die frech glossierende der „Weintraubs", die überwiegend aus Juden bestand, und an die von Mitja Nikisch, der mit sinfonischen Bearbeitungen vom negrischen Ursprung des Jazz wegzuleiten versuchte. Es sei aber auch hingewiesen auf die Fülle jener jüdischen Komponisten, die in Revue und Operette den Jazz einbürgerten und ihn gerade durch ihre übertriebene Anwendung auf textliche Plattheiten und Seichtheiten und überhaupt durch eine fürchterliche Massenproduktion geradezu ad absurdum führten: an Ascher, Rosen (Baum), Berté, Mieses (Bird, Elbon, Mattoni,

Morena, Tompa), Ed. Eysler, Fall, Winterfeld (Gilbert), Granichstädten, Heyrinck (Heymann), Hirsch, F. Holländer, V. Holländer, Jarno, Jessel, Kalmàn, Kreisler, Korngold, Nebdal, Nelson, Spoliansky, O. Straus, Sulivan, Translateur, R. Winterberg und Zepler.

Nicht geringer war das Judentum daran beteiligt, den Jazz zu neuen Formen der Kunstmusik zu erheben. Während der jüdisch verheiratete Hindemith noch unter jüdischem Einfluß in verschiedenen Tonsätzen nur das Groteske des Jazz nützte, wurde der Jazz bei den jüdischen Musikern des Donaueschinger Kammermusikkreises zu ihrer Hauptdomäne. Gruenberg mit dem Daniel-Jazz, Milhaud mit seinen Jazz-Capricen, Weill mit seinen Opern und Songs waren hier verhängnisvoll führend, neben dem jüdisch verheirateten Krenek mit seinem „Jonny". Sie alle scheiterten am Ende daran, daß der Jazz nicht wie etwa die Tanzformen des 16. und 17. Jahrhunderts, die auch von Bach und Händel in ihren Suiten aufgegriffen wurden, volkhaften Ursprungs war, sondern ein geschickt angesetztes und ausgebeutetes Machwerk der Zivilisation ohne schöpferische Werte und darum ohne bleibende Inhalte.

Damit stehen wir wieder vor der Frage, die wir zu Beginn aufgeworfen haben, ob der Jazz in Wahrheit nicht längst tot ist, nicht bloß, weil er verboten worden ist, sondern weil er selbst dort nicht mehr original ist, wo Tanzmusik Anspruch darauf erhebt, als Jazz bezeichnet zu werden. In Deutschland jedenfalls hat sich das Bild grundsätzlich gewandelt, so daß nur noch von jazzähnlichen Formen gesprochen werden kann. Denn so weit sind ja die allgemeinen Erkenntnisse nunmehr gedrungen, daß die Verwendung etwa des Saxophons, der gestopften Trompete, des Schlagzeugs oder die Einhaltung eines gleichmäßig durchlaufenden Tanzrhythmus nicht gleich als Jazz angesehen und damit als kulturbolschewistisch verdächtigt werden. Es ist die Art, der geistige Urgrund, in der Verwendung solcher Mittel einzig und allein maßgebend. Denn das Saxophon hat schon längst vielseitige Verwendung in absolut ernstzunehmender Kunstmusik gefunden, wie es ja — um eine Tatsache aus guten Gründen noch einmal zu wiederholen — auch nicht negrischer, sondern europäischer Herkunft ist. Und die Synkope ist ebenso wenig ein spezifisches Jazzmittel; denn sonst müßte auch ein Beethoven jazzisch infiziert gewesen sein. In der Ausbildung einer eigenen deutschen Unterhaltungs- und Tanzmusik aber, die ohne Anspruch auf Ewigkeitswerte als gute Gebrauchskunst den Jazz abzulösen imstande ist, sind schon genügend erfolgreiche Vorstöße gemacht worden, so daß für uns heute der Jazz praktisch als tot erklärt werden kann, um so mehr, als der Einfluß des Judentums ausgeschaltet ist. Wir zweifeln nicht daran, daß eine ähnliche Entwicklung auch in den anderen Nationen mit einem ausgesprochenen musikalischen Eigenleben allmählich einsetzen muß, selbst wenn das Judentum dort für einen reichen Absatzmarkt weiterhin Sorge tragen wollte. Denn der Jazz hat den Reiz der Neuzeit und Sensation und auch seine Ursprünglichkeit verloren. Er wird nur noch nach Schema F exekutiert. Das aber ist gleichbedeutend mit seinem Ende.

Immer, wenn eine Kunstform klischeehaft ausgewertet wird, läuft sie Gefahr, daß das Publikum ihrer überdrüssig wird. Auch bei reiner Unterhaltungsware! Daß der Jazz nicht früher ausstarb, hatte seinen einfachen Grund in dem ihm eigenen Trick, mit

Überraschungen aufzuwarten, und hatte weiterhin seinen Grund in der Tanzwut, die bei allen Völkern aus Reaktion auf den großen Krieg einsetzte. Tanzleidenschaften klingen ab und Überraschungseffekte, auf die man mit der Zeit nicht mehr gespannt ist, sind langweilig. Langeweile aber ist immer tötend.
Somit wird für uns Deutsche die Sachlage klar: der Niggerjazz existiert für uns nicht mehr. Wo vernehmbare jazzische Anklänge noch zu finden sind, werden sie ihre Reize bald von selbst verspielt haben, weil die Erziehung des Publikums aus nationalsozialistischem Geist ihren sicheren Fortgang nimmt. Wovor aber gewarnt werden muß, ist eine übertriebene Angst vor dem Jazz und in der Folge ein Rückfall in die biedere, seichte und sentimentale Salonmusik der Vorkriegszeit, die wir schon überwunden glaubten. Dem Jazz verdanken wir unter anderem (um dem Totgesagten auch einmal etwas Gutes nachzusagen) gerade die erfolgreiche Torpedierung dieser minderwertigen Unterhaltungsmusik, obgleich man dabei sagen könnte, daß hier im ersten Ansturm fast der Teufel mit Beelzebub ausgetrieben worden wäre. Die neue deutsche Unterhaltungsmusik steckt erst in ihren Anfängen, sie müßte schöpferischen Mitteln und nicht einem technischen Verfahren entwachsen. Sie wäre des Einsatzes der besten Komponisten wert! Im übrigen brauchen wir nicht zu fürchten, daß der artfremde Jazz sein verkapptes Dasein weiter führt. Er gehört für uns der Geschichte an. Wenden wir uns neuen, eigeneren und wertvolleren Dingen zu!

Betrachtungen über Unterhaltungsmusik

Von Horst Sander-Leipzig
Leiter des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins

Die Unterhaltungsmusik spielt im musikalischen Leben unseres Vaterlandes eine so gewichtige Rolle, daß ich es dankbar begrüße, wenn sich die Gelegenheit bietet, in den Spalten einer Musikzeitschrift, die sich sonst mehr den Fragen der ars severa zuwendet, über ihre Bedeutung und Stellung innerhalb unseres Musiklebens Klarheit zu verschaffen.
Wenn in Verlegerkreisen von Unterhaltungs- und Tanzmusik im Gegensatz zur ernsten Musik gesprochen wird, so geschieht dies nicht, um damit ein Werturteil über diese einzelnen Musikgebiete auszudrücken, sondern vielmehr um erkennen zu lassen, für welche bestimmten Verwendungsgebiete die betreffenden Werke veröffentlicht wurden. Die Tanzmusik (Schlagermusik), die meist in einem Atem mit der Unterhaltungsmusik genannt wird, bleibt außerhalb meiner Betrachtung.
Unter Unterhaltungsmusik sei also jene Musik verstanden, die für Aufführung bestimmter Musikverwertungsgebiete, wie z. B. Gaststätten mit Kapellen, Militärkapellen usw., herausgegeben wird. Hieraus ergibt sich, daß sich die Unterhaltungsmusik, soweit es nicht Tanz- oder Schlagermusik ist, durchaus nicht formal von anderen Kompositionen unterscheiden muß und daß ihre Verbreitungs- und Aufführungsmöglich-

keiten nahezu unbegrenzte sind. Wir Verleger denken also bei Unterhaltungsmusik vielmehr an Werke, deren Veröffentlichungsart ihrem besonderen Verbreitungskreis angepaßt ist, z. B. Salonorchester-, Blasmusikausgaben usw. Unter Unterhaltungsmusik kann daher ebenso die Salonorchesterausgabe einer klassischen Ouvertüre, wie auch ein Walzer aus einer Oper, ein Intermezzo oder ein Charakterstück, verstanden werden. Welche Bedeutung der Unterhaltungsmusik, wirtschaftlich gesehen, in der Produktion des Musikverlages beizumessen ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß von allen Neuerscheinungen des Jahres 1933, deren Zahl 5153 betrug, etwa zwei Drittel Unterhaltungsmusik betrafen, von 4717 Neuerscheinungen des Jahres 1934 waren es etwa 60 Prozent! In der Zeit vor dem Entstehen des Tonfilmes war der Anteil der Unterhaltungsmusik an der gesamten Verlagsproduktion noch stärker.

Fast jeder Verlag, auch der sogenannte „ernste" Verlag, veröffentlicht gleichzeitig Unterhaltungsmusik; gibt es doch z. B. keine wirklich erfolgreiche Oper, von der nicht bestimmte Teile in Form von Opernphantasien, Zwischenspielen usw., einzeln für Salonorchester- oder Blasorchesterbesetzung eingerichtet und veröffentlicht wurden. Es ist gerade ein Kennzeichen für die Volkstümlichkeit eines Komponisten, ob Werke von ihm in das Repertoire der Unterhaltungsmusik eingegangen sind oder nicht. So paradox es klingt, viele Werke eines Brahms, Wagner, Reger oder Richard Strauß können heute ebenso zur Unterhaltungsmusik gerechnet werden wie die Schöpfungen der Wiener Klassiker. Niemals hätten die Melodien vieler großer Meister sich in den Zeiten, da es noch keinen Rundfunk oder Tonfilm gab, die Herzen von Millionen auf dem ganzen Erdball erobert, wenn nicht Verleger ihre Schöpfungen dem Repertoire der Unterhaltungsmusik zugänglich gemacht hätten. Über diese Brücke führte einer der Wege zur Volkstümlichkeit so mancher Opernkomponisten oder Sinfoniker. An dieser Tatsache ändert sich nichts, so sehr auch vielleicht der Musikästhetiker bedauern möge, daß es nicht möglich war, gewisse Meisterwerke allein in ihrer Originalgestalt volkstümlich zu machen.

Es wäre aber irrig zu glauben, daß die Unterhaltungsmusik nur aus Bearbeitungen von Werken unserer volkstümlich gewordenen Meister bestünde. Dies allein würde niemals genügen, um die bestehende große Nachfrage nach Unterhaltungsmusik zu befriedigen. Vielmehr gibt es zahllose Komponisten, die ihr gesamtes Schaffen überwiegend oder ausschließlich der Unterhaltungsmusik zuwenden, um den Bedarf an Musikliteratur von tausenden alltäglich nachmittags und abends spielenden Unterhaltungskapellen zu sättigen. Zweifellos wird der musikalische Geschmack eines Volkes gerade von den in den Unterhaltungsgaststätten zur Aufführung gelangenden Werken bestimmend beeinflußt. Von hier aus kann die Musikkultur eines Volkes sowohl künstlerisch gehoben wie auch beeinträchtigt werden, und keine Stelle, die sich mit musikpolitischen Fragen ernsthaft befaßt, darf an den Problemen der Unterhaltungsmusik teilnahmslos vorübergehen.

Wenn es den sich bewußt der Unterhaltungsmusik zuwendenden Komponisten und ihren Verlegern gelingt, mit ihren Werken einen nennenswerten Absatz zu erreichen, so ist ihre materielle Existenz gesichert, denn durch die Aufführungsrechtsgesellschaften aller

Länder werden gerade für die Unterhaltungsmusik die größten Einnahmen erzielt. Diese Einnahmen sind so erheblich, daß die Verleger von Unterhaltungsmusik und ihre Autoren sehr häufig mehr mit diesen und den mechanischen Rechtserträgnissen (Schallplatten) rechnen als mit dem Erlös aus dem Verkauf (Papiergeschäft). Hieraus hat sich, noch mehr im Ausland als in Deutschland, der sonderbare Zustand entwickelt, daß viele Unterhaltungsmusikkomponisten und ihre Verleger dazu übergegangen sind, ihre Neuerscheinungen in erheblichen Mengen kostenlos abzugeben. Viele Kapellmeister betrachten es geradezu als ein verbrieftes Recht, die Neuerscheinungen der Unterhaltungsmusik kostenlos zu erhalten. Nach dem Sprichwort „Einem geschenkten Gaul sieht man nicht ins Maul" ist so manches Werk in das Repertoire der Unterhaltungskapellen gelangt, dessen künstlerische Qualitäten als fragwürdig bezeichnet werden müssen. Ein guter Unterhaltungskomponist muß nicht nur ein ausgeprägtes Klangempfinden haben, sondern auch prägnante melodische Einfälle. Seine Stücke müssen schon in einfachster Besetzung (3—4 Mann) genau so ansprechend klingen wie bei Aufführungen durch eine mehrfach stärkere Kapelle. Was jedoch heute in erheblichem Maße als Unterhaltungsmusik veröffentlicht und aufgeführt wird, muß oft verflachend auf den musikalischen Geschmack des Volkes einwirken. Es gibt leider noch viele Unterhaltungskapellmeister, die lieber unbesehen drei Werke aufführen, die sie kostenlos vom Verleger zugesandt erhielten, als sich zu entschließen, ein gutes Stück bei ihrem Musikalienhändler zu kaufen. Diese Dinge müssen auch an dieser Stelle einmal ganz offen ausgesprochen werden. Die Verantwortung für das Niveau unserer deutschen Unterhaltungsmusik liegt somit zu einem großen Teil auch in den Händen der deutschen Unterhaltungskapellmeister.

Der deutsche Rundfunk hätte hier die Möglichkeit, vorbildlich zu wirken. Ein Blick in die Rundfunkprogramme der letzten Monate muß jedoch jedem, der sich um die Hebung des künstlerischen Niveaus der Unterhaltungsmusik bemüht, Enttäuschung bereiten. Schon die Titel mancher sogenannter Charakterstücke und Intermezzi stellen eine Blütenlese reinsten Kitsches dar. „Glühwürmchen" und andere Insekten erfreuen sich bei Zusammenstellung der Programme noch größter Beliebtheit. Bald gibt es kein deutsches Märchen, das nicht, der letzten Mode im Rundfunk folgend, in klingenden Tönen geschildert wird. Wenn Kompositionen sich mit den Titeln edelsten deutschen Volksgutes, wie es unsere Märchen sind, schmücken dürfen, so sollte an den musikalischen Inhalt ein besonders strenger Maßstab angelegt werden!

Was leider noch in vielen angesehenen deutschen Bädern den Kurgästen an Unterhaltungsmusik vorgesetzt wird, ist häufig beschämend. Mit vollem Recht hat seinerzeit der Präsident der RMK. darauf hingewiesen, daß für gewisse Potpourris kein Platz mehr auf den Bäderprogrammen sein solle. Leider scheint diese Anordnung nicht allseitig die ihr gebührende Beachtung gefunden zu haben. Der Grund für die unbefriedigenden Programme dürfte nicht zuletzt darin zu suchen sein, daß es immer noch zahlreiche Kurdirektionen gibt, die es bisher noch nicht für nötig gefunden haben, in ihrem Etat Mittel bereitzustellen, um schlechte Unterhaltungskompositionen durch gute und wertvolle neuere Werke zu ersetzen. Hier eröffnet sich ein dankbares Feld

für eine enge Zusammenarbeit zwischen Reichsmusikkammer und NS-Kulturgemeinde einerseits und dem Reichsverband deutscher Bäder andererseits. Möge diese Zusammenarbeit schon in den nächsten Monaten herbeigeführt werden, damit im Sommer 1936 die Bäderprogramme verbessert werden können!
Zum Schluß muß noch ein ernstes Wort dem Anteil der ausländischen Unterhaltungsmusik in den deutschen Programmen gewidmet werden. Es ist beschämend und wirtschaftlich unverantwortlich, daß Deutschland, das musikproduktivste Land der Welt, alljährlich mehr Aufführungstantièmen ins Ausland senden muß, als Deutschland vom Ausland erhält. In der Bilanz der Stagma ist Deutschland mit rund 1,5 Millionen Mark passiv, wenn man den der österreichischen Aufführungsrechtsgesellschaft zufließenden Betrag als Zahlung an das Ausland betrachtet (was es devisenmäßig auch ist)! Ein erheblicher Teil der Stagmaeinnahmen muß wegen der Gedankenlosigkeit vieler Leiter von Unterhaltungskapellen ins Ausland gezahlt werden. Man nimmt sich nicht die Mühe, die Kataloge der Verleger deutscher Unterhaltungsmusik durchzusehen, die genügend Werke deutscher Autoren veröffentlichten, die es wahrlich verdienten, von unseren Unterhaltungskapellen bevorzugt berücksichtigt zu werden. Hier muß eine systematische Aufklärungsarbeit einsetzen, die insbesondere von dem Fachverband B der Reichsmusikkammer, der Reichsmusikerschaft, auszugehen hat. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei im übrigen darauf hingewiesen, daß der Stagma angesichts ihres treuhänderischen Charakters keinerlei Einfluß auf die Programmgestaltung der Rundfunksender oder Unterhaltungsmusikkapellen zusteht. Es soll hier keineswegs die Autarkie auf musikalischem Gebiete befürwortet werden. Die besten Werke ausländischer Meister sollen den deutschen Musikfreunden nicht vorenthalten werden; andererseits sollte sich aber jeder Rundfunksender und Kapellmeister vor der Aufführung die Frage vorlegen, ob er das ausländische Werk nicht durch ein gleichwertiges oder besseres Stück eines deutschen Komponisten ersetzen kann! Nur wenn der deutsche Musikverlag die tatkräftige Unterstützung der maßgebenden Kreise findet, wird es möglich sein, im Verein mit dem Berufsstand der deutschen Komponisten und den anderen Fachorganisationen die deutsche Unterhaltungsmusik auf jenen kulturellen Stand zu bringen, den sie ihrer Bedeutung nach im deutschen Musikleben einzunehmen verdient.

Das Wesen der Unterhaltung als Kernproblem des Funkprogramms

Von Kurt Herbst - Hamburg

Über das Wesen der Unterhaltung gibt es sehr viele Auffassungen, denen zumeist nur das eine gemeinsam ist, daß sie miteinander im Widerspruch stehen. Wenn hierfür noch ein Dichterwort des 19. Jahrhunderts sagt, daß die Unterhaltung oftmals nur dazu da ist, um das Schweigen zu bannen, so kann diese letzte Begriffsbestimmung für die-

jenigen gelten, die das Wort „unterhaltend" oder „unterhaltsam" gleichermaßen zum selbständigen Hauptwort machen wollen in der Erwartung, daß sich dann das unterhaltende Thema von selbst einstellen müsse.

Mit einer ähnlichen Auffassung neigt man auch im Rundfunk sehr gern zu unverbindlichen Unterhaltungsformen, wie zu denen des Kabaretts und Varietés, die aus einer Aufeinanderfolge von verschiedenartigen „Nummern" bestehen und durch den improvisierten Zwischentext eines Ansagers (Konferenciers) verbunden werden müssen. Um auch den äußeren Rahmen des Kabaretts zu berücksichtigen und die zusammenhanglose Buntheit seiner Vortragsfolgen dadurch schmackhaft zu runden, haben einzelne Sender den betreffenden Mitwirkenden gestattet, ebenfalls in Kostümen aufzutreten. Des weiteren wird hierzu meistens ein Zuhörerkreis geladen, der im Funkraum oder im Übertragungssaal zur Stimmung der kabarettistischen Improvisationskünste beitragen soll. Solchen Einladungen folgt man im Funkhörerkreis auch sehr gern trotz einiger Unbequemlichkeiten (Kartenkauf, Fahrtkosten usf.) und gibt — wenn man von besonderen allgemein-nützigen Funkveranstaltungen absieht — damit zu, daß das Funkkabarett in seiner unmittelbaren Einwirkung auf den Hörer bzw. Zuschauer weit mehr überzeugt als seine funkische Übertragung. Denn derjenige, der nun am Lautsprecher den manchmal geistreichen, aber zumeist sehr platten Witzen zuhört, muß sich dann aus den Beifallsäußerungen eines lachfreudigen Zuschauerkreises vieles ergänzen, was ihm der Lautsprecher vorenthält und was oft erst zur kabarettistischen Stimmungspointe gehört.

Aus diesem beschriebenen Beispiel wollen wir erkennen, daß also das, was man im Funkkreis besonders als funkische Unterhaltung anspricht und bisweilen ausschließlich im unterhaltenden Sinne bewertet, noch nicht so ausgeglichen ist, wie man es vielleicht vermuten möchte. Dies soll natürlich einer solchen Sendung keineswegs den unterhaltenden Charakter absprechen, weil sie ja tatsächlich für viele Lachen und Freude mit sich bringt. Vielmehr wollen wir damit bei der Verteilung des Wortes „Unterhaltsam" die gleiche Großzügigkeit auch für diejenigen Kunst- und Musikformen fordern, die nicht nur diese Bezeichnung „Unterhaltsam" an sich verdienen, sondern darüber hinaus den berechtigten Schutz der gleichen Großzügigkeit in der Verteilung dieser Bezeichnung. Ja, wir werden sehen, daß diese angebliche Großzügigkeit überhaupt das Wesen der Unterhaltung ausmacht, daß aber weiter die Verteilung des Prädikats „Unterhaltsam" kulturellen Maßstäben unterworfen ist bzw. unterworfen werden muß.

Denn es ließen sich ja zunächst auch Beispiele mit umgekehrten Vorzeichen anführen, wo etwa eine Reihe von ernsten Sinfoniekonzerten den nichtmusikalischen Hörer veranlassen könnte, dem Funkprogramm an diesen Stellen den unterhaltenden Charakter abzusprechen. Hierbei spielen sogar sehr häufig Vorurteile mit, bei denen sich die für die heitere Muse geltenden Bezeichnungen wie „Unterhaltungskunst" und „Unterhaltungsmusik" so eingebürgert haben, als käme ihnen allein das Prädikat „Unterhaltsam" zu. Dabei stecken sowohl in der Unterhaltungsmusik wie aber auch in der sogenannten ernsten Musik „unterhaltende" Bestandteile, die im letzten Falle dem Kunstwerk beigegeben sind und bei der seelischen Übereinstimmung zwischen Kunstwerk und

Hörer wirksam werden, während im ersten Fall das „unterhaltende" Moment das Wesen, das heißt: den Gebrauchscharakter der Unterhaltungsmusik darstellt.

Diese Abgrenzungen sind natürlich in der Praxis nicht so deutlich gegeben und vergrößern daher noch, wenn man an die verschiedenartigen Interessenveranlagungen der einzelnen Hörer denkt, die Ansichten über das Wesen der Unterhaltung. So kommen die einzelnen Funkabteilungen bei der Einschätzung der mutmaßlichen Hörerwünsche mitunter zu den wechselreichsten Ergebnissen, und auch der stellvertretende Reichssendeleiter Carl Heinz Boese schreibt über den deutschen Rundfunk an der Jahreswende 1935/36:

„Wenn zehn Menschen über ein Buch, über ein Theaterstück, über einen Film diskutieren, werden zumindest mehr als drei verschiedene Ansichten, die dem Geschmack entspringen, auftauchen. Und es ist ein altes Volkswort, daß sich über den Geschmack streiten läßt. Wie nun erst, wenn eine Kunstart Tausende, Zehntausend, ja Hunderttausende zur gleichen Zeit auf sich nehmen? Hier spiegelt sich das Wesen des deutschen Rundfunks. Wie kann ein Sender, eine Programmgestaltung, das günstige Urteil aller Hörer sammeln, auf sich beziehen? So lange die Bemühungen der Intendanten, die große Armee der Rundfunkhörer durch Unterhaltung und aufgelockerte Erziehungsmethoden bestens zufriedenzustellen, variabel bleiben müssen, werden auch ablehnende Urteile unvermeidbar bleiben."

Was hier nun die eigentliche Problemlösung, nämlich die „Sammlung des günstigen Urteils aller Hörer" betrifft, so können wir die Worte des stellvertretenden Reichssendeleiters nicht ganz unterschreiben. Denn schon seine Auffassung vom Wesen des „Geschmacks" erscheint uns zu relativ, desgleichen auch die damit verbundene Ansicht, daß sich in dieser relativen Sphäre das Wesen des Rundfunks spiegeln soll. Endlich kann man eine so umspannende Form, wie sie der Rundfunk darstellt, niemals mit der Notwendigkeit der „Variabilität" erfassen. Variabilität heißt bekanntlich Abart und kann ihren Maßstab nur in der zu ihr gehörigen Art, also hier: in der funkischen Vermittlungsform und der funkisch gegebenen Wesensart finden. Variable Abweichungen und Wandlungen sind ja schon ohne weiteres mit den 11 Reichssendern gegeben und müssen demzufolge ihre Geschlossenheit in der übergeordneten und streng behaupteten Wesensart der funkischen Grundform erhalten. Noch mehr: Die Erkenntnis dieser funkischen Grundform und Wesensart gibt überhaupt erst über die Geltung und Reichweite der funkischen Maßnahmen und deren angeblicher Variabilität von Fall zu Fall Auskunft. Hier zeigt sich nämlich der Rundfunk immer wieder in erster Linie als Betreuer der funkischen Vermittlungsform und dient in dieser Stellung den einzelnen Kulturzweigen, aus deren gleichgestimmter Haltung sich das Wesen der kulturellen Gesamthaltung ergibt. Diese Darstellung oder diese funkisch geformte Vermittlung darf niemals variabel sein, weil der Rundfunk hier fertige Ergebnisse des kulturellen Lebens übernimmt und für diese Ergebnisse auch die bestmöglichste Vermittlungsform auszuwählen hat. Funkische Vermittlungstätigkeit und fachkundige Betreuung des zu vermittelnden Gegenstandes bilden also vorwiegend die Einheit der funkischen Aufgaben. Was aber über den „Geschmack" zu sagen ist, so versteht der Volksmund (Sprachge-

brauch) hierunter ganz richtig die Feinheiten und überhaupt die Geschmacksrichtungen des jeweiligen Interesses, das sich in den einzelnen Kulturzweigen zusammenfindet und diese überhaupt erst gruppiert. Der Geschmack ist daher als solcher gegeben und kulturbedingt, und seine Wandelbarkeit kann sich nur auf die verschiedenen Gestaltungen und Werkergebnisse der einzelnen Geschmacksrichtungen und auf die historische Entwicklung der damit zusammenhängenden Lebensformen beziehen. Jedoch sind diese Lebensformen dem Rundfunk nicht zur Variabilität gegeben, was leider sehr oft in Funkkreisen vermutet wird, sondern sie sind dem Rundfunk zur wirksamen Darstellung aufgegeben.

Dem Unterhaltungswert der einzelnen Geschmacksrichtungen und ihrer funkischen Darstellung genügt aber der Rundfunk allein darin — und das macht sein Wesen und sein Grundform aus! — daß er erst einmal in aller Unabhängigkeit von der Vielseitigkeit des Hörerkreises zu den einzelnen Kulturzweigen und den mit ihnen verbundenen Geschmacksrichtungen eine geziemende Stellung einnimmt. Denn hier fängt überhaupt erst die Kulturverbundenheit der funktischen Vermittlungsform an. Was dabei in den einzelnen Kulturgebieten das „Variable" ist, wird nicht unmittelbar vom Rundfunk bestimmt, sondern vielmehr von den Ergebnissen der jeweiligen Kulturzweige. Der Maßstab liegt dabei nicht im Variablen, sondern im Kulturwillen, der allem Variablen zugrundeliegt.

Damit ist aber zugleich die positive Einstellung zu dem Funkhörerkreis gegeben, der ja selbst die Lebenskraft des zeitgenössischen Kulturlebens ausmacht. Ist nämlich das einzelne Funkprogramm und sein Gehalt dem wirklichen Kulturleben und seinen Triebkräften entnommen, dann darf auch kategorisch das Interesse der Funkhörerschaft vorausgesetzt werden, — oder man müßte die Behauptung aufstellen, Kulturkreis und Funkhörerkreis seien zwei voneinander unabhängige Gebilde.

Mit diesem „kategorischen Interesse" des Funkhörerkreises darf aber wiederum nicht erwartet werden, daß sämtliche Funkhörer bei ein und derselben Sendung gleichzeitig am Lautsprecher sitzen. Dem würde schon die Tatsache widersprechen, daß die verschiedenen Interessenveranlagungen der Menschen in ihrer Betätigungsform verschieden sein müssen. Wenn es hierbei ein Problem zwischen Funkprogramm und Funkhörerkreis gibt, so kann dieses nur darin bestehen: Jede Geschmacksrichtung so, wie sie im wirklichen Kulturleben besteht und die Mannigfaltigkeit des Kulturlebens ausmacht, in geziemender Weise durch Funkprogramm zu berücksichtigen. Natürlich muß auch der einzelne Hörer das Wesen der funkischen Grundform richtig erfassen und darf nicht in sinnwidriger Weise den Lautsprecher als Auslösung willkürlicher Programmwünsche betrachten. Denn er erhält ja seine Funkzeitschrift, aus der er die verschiedensten Sendezeiten seiner Interessenwünsche in beliebiger Weise zusammenstellen und ordnen kann. Der Rundfunk wird demgegenüber lediglich bemüht bleiben können, die verschiedensten Sendezeiten so herauszubilden, daß sie der „komparativen Allgemeinheit" aller Programmwünsche weitgehendst entsprechen, ohne damit aber die kulturelle Wirklichkeit und deren Triebkräfte hintanzusetzen. Die Fachkritik wird dann

zu beobachten haben, daß der funkisch vermittelte Gegenstand in seiner Eigengesetzlichkeit und seiner kulturellen Bedeutung richtig berücksichtigt und dargestellt ist.

Hier soll vergleichsweise an den Aufbau einer Zeitung erinnert werden, die auch ihre bestimmten Rubriken hat, um jedem Kulturgebiet und damit auch jedem Hörerkreis und seiner Geschmacksrichtung (Interessenveranlagung) die notwendige und richtige Beachtung zu zollen. Sie erreicht ihren Wert dadurch, daß sie einer Art klassischer Form zustrebt, die einzelnen Gebiete in klarer Weise zu trennen und bei deren Darstellung eine allgemeingültige sowie allgemeinverständliche Form zu erreichen. Der betreffende Schriftleiter weiß genau, daß der einzelne Leser diesem oder jenem Gebiet mit geteiltem Interesse gegenübersteht. Er setzt aber bei jedem Leser das Gesamtinteresse für die ganze Zeitung und ihrem Gesamtaufbau voraus, weil sich in ihrer Vielseitigkeit die Notwendigkeit einer weitverzweigten Kulturwirklichkeit spiegelt.

Wenn deshalb — um damit zum eigentlichen Thema zurückzukehren — kürzlich ein Hörer an den Rundfunk schrieb: Er wolle nicht die „alte schwere Musik", sondern „schöne Tanzmusik", so sollte ihm deutlich geantwortet werden: Daß es lediglich an ihm liegt, die entsprechenden Tanzmusikdarbietungen aus dem Programm sinngemäß auszuwählen, wobei das Funkprogramm bereits in der Programmverteilung weitgehendste Rücksicht auch auf sein tanzmusikalisches Interesse Rücksicht nimmt. Darüber hinaus verlangt aber gerade der Nationalsozialismus eine Disziplinierung aller Hörerwünsche, die in ihrer kulturbedingten Mannigfaltigkeit grundsätzlich und einheitlich berücksichtigt und gepflegt werden, aber niemals zu ein und derselben Programmstunde zugleich erfüllt werden können. Denn das Wesen auch der funkischen Hörgemeinschaft liegt in der Pflege aller kulturell gegebenen Voraussetzungen, niemals aber in der Zufälligkeit irgendwelcher Gruppenwünsche.

Natürlich kann es vom Rundfunk nicht erwartet werden, sich mit jedem Hörer brieflich auseinanderzusetzen, was vielmehr zur eigentlichen Aufgabe der Funkpresse gehört. Im gleichen Sinne soll sich aber der Rundfunk auch nicht von derartigen Einzelwünschen — unabhängig ihrer brieflichen Auflage — in seiner Programmgestaltung und ihrer kulturellen Bedingtheit beeinflussen lassen. Was der Rundfunk lediglich bei sich prüfen kann, ist immer nur dies eine, daß er die einzelnen Geschmacksrichtungen mit Gewissenhaftigkeit, Stiltreue und ausreichender Werkkenntnis pflegt. Tut er dies, dann kann er Sonderwünschen aller Art einmütig entgegenhalten: Der echte Unterhaltungswert liegt in der Gründlichkeit und Wahrhaftigkeit einer Sache, mag es sich um einen Tanz oder um eine Sinfonie handeln, oder gar um den Vorrang von Musik oder Literatur. Ist dieser echte Unterhaltungswert mit starker Intensität herausgearbeitet, so wird auch der einzelne Funkhörer an Hand einer konzentriert geleiteten Funkpresse sehr bald und leicht einsehen, welche Sendungen er für sich herausgreifen kann, und wird auch von der Auffassung abkommen, den Lautsprecher als Perpetuum mobile anzusehen, das sich ohne weiteres mit einem Zaubersprüchlein auf jeden einzelnen umstellen kann.

Diejenigen, die es aber jedem zu jeder Zeit recht machen wollen, um einmal zur Er-

kenntnis zu gelangen, daß man es eigentlich niemals allen zugleich recht machen kann, sollten wenigstens dann bei der gewonnenen Erkenntnis die Logik ihres Verfahrens und ihrer Einstellung zum Anlaß einer grundlegenden Neuorientierung benutzen.

Kritische Anmerkungen zur Unterhaltungsmusik

Von Hansheinrich Dransmann, Berlin

Die Unterhaltungsmusik hat im Laufe der Zeit einen so großen Umfang angenommen, daß sie zu einem wichtigen Faktor der musikalischen Volksbildung geworden ist. Bei ihrer Bewertung ist schon aus diesem Grunde nach ebenso unerbittlichen künstlerischen Gesichtspunkten zu verfahren, wie bei der sogenannten ernsten Musik. An und für sich kann es in der Kunst überhaupt nicht zweierlei Maßstäbe geben.

Ein Überblick über den gegenwärtigen Stand unserer Unterhaltungsmusik ergibt zweierlei. Die technische Vollkommenheit der Unterhaltungskapellen im Rundfunk, in den Hotels, den Kaffeehäusern usw. ist sehr verbessert worden. Das brachte die Jazzmusik mit sich, die an die Technik der Musiker, vor allem der Bläser, erhebliche Anforderungen stellte. Selbst in kleinsten Provinzorten trifft man oft überrascht auf eine Kaffeehauskapelle, die über ausgezeichnete Musiker verfügt. Man kann also sagen, daß die Voraussetzungen für eine gute Wiedergabe jeglicher Unterhaltungsmusik gegeben sind.

Die zweite Frage ist die nach der Qualität der Unterhaltungsmusik selbst. Das Bild, das der kritische Betrachter hier gewinnt, ist sehr ungünstig. Unterhaltungsmusik wird bestritten mit Schlagern, Opernfantasien, Potpourris und einzelnen kleineren Stücken wie Intermezzi, Charakterstücke oder Märsche und Walzer usw. Daß der Schlager in seiner heutigen Form abzulehnen ist, wurde schon von vielen Seiten wiederholt ausgesprochen. Er zählt auch im allgemeinen mehr zur Tanzmusik als zur Unterhaltungsmusik. Mit Opernfantasien kann man sich zur Not abfinden, da hier nur die formale Mißgestalt stört. Ein böses Kapitel sind aber die Potpourris. Die unmöglichsten Dinge werden in einen Topf geworfen und durcheinandergequirlt. Das Ergebnis ist schaurig. Es gibt Potpourris, die Bruchstücke aus Wagneropern mit Volks- und Studentenliedern, Märschen und Schlagern durcheinandermischen. Die Verbindung der einzelnen Teile, die Modulationen, die Versuche thematischer Verarbeitung und alles Sonstige, was von den Erzeugern dieser Potpourris hinzugetan wird, ist überaus armselig. Über die Instrumentation läßt sich auch nur selten ein freundliches Urteil fällen. Zu solchen Produkten ist eine kritische Stellungnahme überhaupt nicht mehr möglich.

Die Gruppe der Intermezzi und Charakterstücke, worunter man kleinere Musikstücke meist in dreiteiliger Liedform geschrieben zu verstehen hat, wird von einer Reihe von Komponisten erzeugt, die den Namen Komponist eigentlich nicht führen sollten. Gerade die erfolgreichsten Stücke, die Millionenauflagen erzielt haben, sind meistens die minderwertigsten. Schon die Titel kennzeichnen den Geist der Verfasser. „Froschkönigs Fackelzug", „Heinzelmännchens Wachtparade", „Blumengeflüster" mögen als Stilblüten

genügen. Die Musik, die sich hinter diesen Titeln verbürgt, entzieht sich jeder kritischen Wertung. Es ist eigentümlich, wie instinktlos die große Masse des Volkes gegenüber der Musik ist. Durchaus gebildete Leute finden Stücke wie die obengenannten „sehr nett" und hören sie gern. Würde man ihnen auf literarischem Gebiet mit entsprechenden Erzeugnissen kommen und ihnen etwa aus den Romanen einer Marlitt vorlesen, würden sie voller Empörung auf ihre Bildung pochen und sich das verbitten. Einer der Gründe hierfür liegt sicher in der mangelnden musikalischen Bildung unserer Jugend in den Schulen. Es gibt keine Schule, in der nicht Literaturgeschichte gelehrt wird. Wo sind aber die Schulen, in denen die ebenso wichtige Musikgeschichte behandelt wird? Der Schüler, der sich nicht von sich aus für Musik interessiert oder dessen Eltern ihn hierfür nicht besonders ausbilden lassen, bleibt musikalisch ungeschliffen.
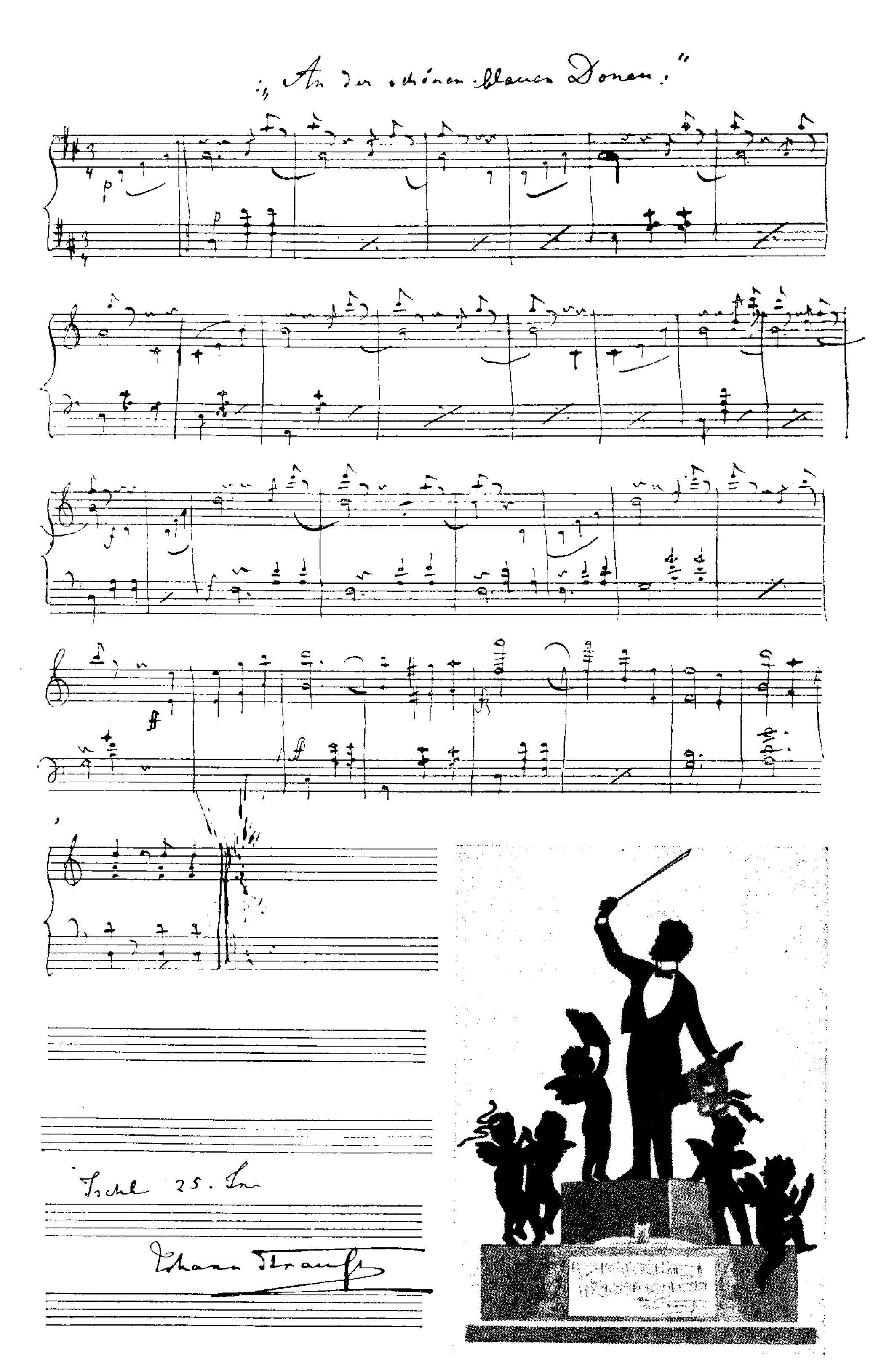
Wir Deutschen haben, wie auf fast allen Gebieten der Kunst, auch in der Unterhaltungsmusik eine klassische Höhe erreicht in den Werken eines Johann Strauß, eines Franz Schubert (von deren Kompositionen ich einen großen Teil der Unterhaltungsmusik zuweise). Unterhalb dieser künstlerischen Spitzenleistungen fehlt aber fast völlig eine Produktion von annehmbarem Niveau. Im Gegensatz dazu finden wir bei den Franzosen ein beachtliches mittleres Niveau in der Unterhaltungsmusik. Dagegen haben sie einem Johann Strauß nur einen Emile Waldteufel und einem Franz Schubert niemand entgegenzustellen.

Mit Kommandieren oder mit Aufrufen ist dem gegenwärtigen Tiefstand der Unterhaltungsmusik nicht beizukommen. Es wird nur besser, wenn wirkliche Komponisten — Künstler von den Gaben eines Schubert und Johann Strauß — es nicht unter ihrer Würde erachten, leicht verständliche, volkstümliche, einfallsreiche und gut klingende Musik, die der Unterhaltung dient, zu schreiben. Vielleicht findet sich auch einmal ein Mäcen, der ähnlich wie die NS-Kulturgemeinde auf dem Gebiet der Chor- und Schauspielmusik feste Kompositionsaufträge erteilt und diese nur an Komponisten vergibt. deren Name und Werke für einen künstlerischen Wert der von ihnen zu schaffenden Unterhaltungskompositionen bürgen.

Unterhaltungsmusiker als Kulturträger

Von Rudolf Sonner - Berlin

Der Nationalsozialismus erhebt den Totalitätsanspruch nicht nur im politischen Leben, sondern auch in der Kulturpolitik. Das neugewonnene Interesse an der Kunst und ihrer Erscheinungswelt erheischt genau wie für das Vergangene der Geschichte einen klaren Blick für Gegenwart und Wirklichkeit. Über dem Sammeln wertvoller musikhistorischer Schätze wurde von der zünftigen Musikwissenschaft die Vielfältigkeit zeitgenössischer Musizierformen nicht genügend gewürdigt. Mit hingebungsvollem Eifer erforschte man zwar die Stilwandlungen der verschiedenen geschichtlichen Epochen, lichtete auch in anerkennenswerter Weise das Dunkel, das sich noch um einige der großen Künstlerpersönlichkeiten breitete, aber das Ergebnis war eine bedingungslose



Bildarchiv „Die Musik“

Johann Strauß

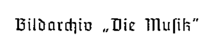
Nachbildung der Originalpartitur des Walzers „An der schönen blauen Donau“ und der Silhouette, geschnitten von Otto Böhler



Johann Strauß Vater
Altwiener Stich von Katzler



Josef Lanner
Lithographie von Kriehuber



Bildarchiv „Die Musik"



Max Beck Verlag, Leipzig

Hans Stieber
Dichter und Tonsetzer des musikalischen Spiels „Der Eulenspiegel"

Verherrlichung alles Vergangenen. Verirrte sich aber wirklich einmal ein Musikforscher aus der historischen Sphäre in die Gegenwart, dann befaßte er sich fast ausnahmslos mit dem Fragenkomplex des Konzertlebens. Die zeitgenössische Musikpraxis wurde dann dargestellt an Orchester, Dirigent, Solist, Komponist, Kritiker und Publikum. Man verfiel dann meist einem überschwänglichen Personenkult. Mit soziologischem Senf wurde die angewandte Linearitätsdialektik schmackhaft gemacht. Bis zur Peripherie der Unterhaltungsmusik ist jedoch keiner vorgedrungen.

Man sah verächtlich auf das Wirken der Unterhaltungskapellen herab und nahm die Arbeit dieser „Bierfiedler" nicht ernst. Die unheilvolle Spaltung der Musik in eine erbauende und eine unterhaltende wurde zwar erkannt, aber es unterblieb jeglicher Versuch, die Gegensätze zu überbrücken. Die Situation vor der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus war die, daß dem kleinen intellektuellen Kreis um den Juden Arnold Schönberg die große Masse des natürlich empfindenden Volkes gegenüberstand, das in den Unterhaltungsstätten seinen Bedarf an Musik deckte. Weshalb der Ensemble-Musiker von seinen anderen Berufskollegen gern über die Schultern angesehen wurde und vielleicht heute noch wird, ist mir nie recht klar geworden; insbesondere, wenn man sich vergegenwärtigt, daß ungefähr 80 Prozent der Musikstudierenden der verschiedenen Musikhochschulen und Konservatorien im Ensemble landen. Schon diese Tatsache allein rechtfertigt vom sozialen Standpunkt aus das Bestehen der Unterhaltungskapellen, die bei allen Festlichkeiten, Vergnügungen und Unterhaltungen eine selbstverständliche Einrichtung geworden sind. Ohne sie sind heute Kaffeehäuser und Rundfunk gar nicht mehr denkbar. Nicht alles ist zwar anerkennenswert, was auf diesem Gebiet geleistet wird und manches wird sich noch zum Besseren hin ändern müssen; aber das ist kein Grund, die Ensemblemusik an sich abzulehnen. Im Gegenteil. Die Unterhaltungskapellen können — Verantwortungsbewußtsein bei den Kapellenleitern vorausgesetzt — eine wirksame Waffe werden im Kampf gegen musikalischen Schund oder Kitsch. Darüber hinaus könnten sie sich sogar zu einem Stoßtrupp entwickeln, der das der Kunstmusik verlorene Gelände wieder zurückerobert. Ist die Musik an den Unterhaltungsstätten qualitativ so hochstehend als nur immer möglich, so werden die Abtrünnigen auch wieder für die hohe Tonkunst gewonnen. Dann allerdings wird man sich entschließen müssen, für immer auf schlechte Arrangements klassischer und romantischer Kunstmusik zu verzichten. Die bisher gültige unterhaltende Literatur muß einer ernsten Eignungsprüfung unterzogen werden. Es war grauenhaft, wie oft Schindluder mit den größten Meisterwerken getrieben wurde. Der Unfug der „Wagner-Abende" muß aufhören. Jede Note dieses Meisters protestiert von innen heraus gegen eine derartige Popularisierung. Es ist einfach ein Unding, die Ouvertüre zu „Die Meistersinger von Nürnberg" oder eine Parsifal-Fantasie mit Röhrenglocken und Harmonium, für fünf Mann bearbeitet, vor einem vollbesetzten Kaffeehaus zu spielen. Daneben gibt es noch eine Reihe von beliebten „Piecen", die wir aber lieber nicht erwähnen wollen. Gewiß, ich weiß, der „dankbare Zuhörer" wird immer nach solchen Stücken verlangen. Die musikalischen Vorführungen an einer Unterhaltungsstätte, wie einem Kaffeehaus, müssen natürlich notgedrungen recht

vielseitig und reichhaltig sein. Die Labilität des Hörerkreises, schon äußerlich gekennzeichnet im wechselvollen Fluß des Kommens und Gehens, schließt in sich ein Zusammentreffen der verschiedensten Geschmacksrichtungen. Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, daß die Erfüllung dieser Vielzahl auseinanderstrebender Wünsche nicht nur einen gut vorgebildeten Geschmack, sondern auch große Routine und hohes künstlerisches Können beim Ensembleleiter voraussetzt. Was für den Kapellenleiter gilt, muß auch von jedem einzelnen Mitgliede des Salonorchesters verlangt werden. Denn das Zusammenspiel ohne eigentliche Leitung, wie es sich in besonderem Maße seit dem Einbruch des Jazz in die Unterhaltungsmusik herausgebildet hat, ist äußerst schwierig und erfordert einen sicheren Instinkt für Rhythmus. Wer diesen nicht in ausgeprägtem Maße hat, ist für das Spielen im Ensemble unbrauchbar. Unerläßlich ist deshalb für jeden Ensemblemusiker, neben guten geigentechnischen Anlagen eine tüchtige Vorbildung, Eleganz und Leichtigkeit des Spiels.

Wenn wir uns bei den besten Unterhaltungs- und Tanzkapellen Berlins umsehen, ob sie nun in Hotels, Kaffees oder im Rundfunk spielen, so sind Geiger darunter, die durch ihren leichten und eleganten Strich, ihren vollen und runden Ton und durch den Schmelz ihrer Kantilene auffallen, gleichviel ob das nun die Kapellen von Barnabas v. Geczy, Jahn, Lutter, Gaden, Joost, Böttcher oder Rotheer sind.

Neben den bereits aufgezählten Unterhaltungskapellen — mit der Reihenfolge der Aufzählung ist kein Werturteil verknüpft! — sind noch jene ausgezeichneten Ensembles zu erwähnen, die unter der Leitung von Otto Dobrindt, Carl Woitschach, Otto Kermbach, Waldemar Haas, Hans Bund, Herbert Fröhlich und Gerhard Hoffmann im Rundfunk häufig zu hören (Reichssender Berlin und Deutschlandsender) sind.

Dem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, daß die Besetzung der genannten Kapellen sich in manchem unterscheidet. Bei den einen überwiegt die Besetzung mit Streichern, bei den anderen dagegen die der Bläser. Das hat seinen Grund darin: Bis zum Beginn des Krieges beherrschte die sogenannte Pariser Besetzung die Ensemblemusik. Das Salonorchester setzte sich folgendermaßen zusammen: Violine I, Violine obligat, Violoncello, Streichbaß, Klavier, Harmonium, Flöte, Klarinette, Oboe, ad libitum, Trompete, Tenorposaune und Schlagzeug. Mit Ausnahme der Streicher waren alle Instrumente solistisch besetzt. Die kleinstmögliche Besetzung war das Trio. Die volle Besetzung kam selbstverständlich nur bei ganz großen Unterhaltungsstätten in Frage. Die uneingeschränkte Herrscherin und Trägerin der Melodie, welche natürlich auch den Klangcharakter weitestgehend bestimmte, war die Violine. Das war traditionell bedingt, denn der eigentliche Begründer der Kaffeehausmusik war der Geiger und Komponist Josef Lanner, der 1819 zum ersten Male mit einem Streichquartett, dem übrigens Johann Strauß (Vater) als Bratschist angehörte, im Kaffee „Zum Rebhuhn" auf der Wieden in Wien konzertierte. Das Primat des Violinklanges wurde nach dem Krieg unterhöhlt durch den in Amerika aufkommenden Jazz. Die Besetzung des für den Jazz vorbildlich gewordenen Orchesters des amerikanischen Militärkapellmeisters Paul Whiteman umfaßte die gesamte chorische Familie der Saxophone, Klarinetten in allen vorhandenen Stimmungen einschließlich der Baßklarinet-

te, dann und wann fanden Flöten und Oboen Verwendung, Trompeten, Posaunen, Tuben, Sousaphone, Klavier und ein übermäßig betonter Schlagzeugkomplex. Violinen wurden nur zu besonderen Effekten herangezogen. Durch Überblasen der Trompeten und Klarinetten wurden höhere Register erschlossen, neuartige Dämpfer für Blasinstrumente und glissandi auf Posaunen steigerten die Ausdrucksmöglichkeiten derart, daß selbst die sensationsgewohnten Amerikaner beim ersten Auftreten Whitemans vor Staunen das Tanzen vergaßen und erst wieder durch die Worte des Managers: „This music is to be danced too" auf den Boden der Wirklichkeit gestellt wurden. Wie jede neue Richtung, die in übertrieben sensationeller Aufmachung von sich reden macht, fand diese neue Musizierform Anhänger und Gegner. Allein das Gute daran wurde zunächst erstickt und mit Sirenen, Autohupen, Kuhglocken, Schreckschußpistolen, und mit einem Wust von Lärminstrumenten, plan- und sinnlos bedient, versuchten Tanzkapellen im ganzen Deutschen Reich dem erstaunten Publikum klarzumachen, was amerikanische Musik sei. Vertrackte Rhythmen und stereotype Synkopierungen wurden als letzte Offenbarungen amerikanischer Kunst verkauft. Die Fabrikanten dieser bastardierten Kunstware waren geschäftstüchtige Juden, die die deutsche Unterhaltungsmusik vergifteten und obendrein mit ihrer klischierten Schlagerproduktion unheimliches Geld verdienten.

Glücklicherweise aber gab es unter den Ensemblemusikern noch gesund empfindende Menschen. Sie besannen sich wieder auf die Hochblüte der Tanz- und Unterhaltungsmusik zur Zeit von Johann Strauß (Sohn) und versuchten nun, Altes und Neues sinngemäß zu verquicken. Andere wieder übernahmen nur das Neue, aber sie formten es artgemäß um. So entstanden denn Kapellen, die an dem arteigenen Streicherklang festhielten oder diesen zumindest dominieren ließen, und solche, die sich zum neuen Saxophonklang bekannten. Zu den ersteren zählen das Solisten-Orchester von Barnabas v. Geczy und Joost, zu den letzteren Adalbert Lutter. Sie alle aber waren bestrebt, ihre Darbietungen auf eine absolute und einwandfreie künstlerische Höhe zu bringen. Gegen das Wie der Darbietungen vom rein Klanglichen aus gesehen und im Hinblick auf das disziplinierte Spiel hätte bei diesen Kapellen wohl kaum noch jemand Bedenken haben können, wenn nicht noch, allzusehr verbreitet, „Auch-Tanzkapellen" entwicklungshemmend im Wege gestanden hätten. Viele der sich auf den neuen Saxophonklang umstellenden Kapellen vergaßen, daß es in Deutschland ursprünglich herzlich wenig gute Saxophonisten gab. Das ist auch erklärlich. Dieses Instrument, durch den Jazz zum Modeinstrument geworden, war vorher bei uns nicht in Erscheinung getreten im Gegensatz zu den angelsächsischen und romanischen Ländern. Wohl fanden sich Spieler zur Genüge, aber ihre Leistungen entsprachen bei weitem nicht den an sie gestellten Forderungen. Durch sie wurde das an sich wertvolle Instrument diskreditiert. Wer heute einen Saxophonisten einer der genannten Kapellen hört, wird wohl kaum mehr in die abwertenden Urteile miteinstimmen, die noch vor einigen Jahren gegen das Saxophon ausgesprochen wurden. Der erste, der den Wert dieses 1842 erstmalig gebauten Instrumentes sofort erkannte, war kein Geringerer als Hector Berlioz. Im Anhang zu seinem Traité de l'instrumentation urteilt er über das Saxophon:

„Diese dem Orchester neu gewonnenen Stimmen haben seltene und wertvolle Eigenschaften. Sie sind sanft und doch durchdringend in der Höhe, voll und markig in der Tiefe, höchst ausdrucksvoll in der Mittellage. Im ganzen genommen ein eigenartiger Klang, entfernt dem Ton des Violoncell, der Klarinette und dem Englischen Horn verwandt, mit einer gewissen, halbmetallischen Beimischung, die ihm einen eigenartigen Ausdruck verleiht. Beweglich und für rasche Passagen ebenso geeignet wie für anmutige Gesangsstellen für religiöse und träumerische Harmonieeffekte, sind die Saxophone mit großem Vorteil in jeder Art von Musik verwendbar, namentlich aber in langsamen und träumerischen Stücken. Geschickte Tonsetzer werden später wunderbare, zur Zeit noch nicht vorherzusagende Effekte durch Vereinigung der Saxophone mit der Familie der Klarinetten oder durch andere Kombinationen erzielen." Diesem geradezu hellseherischen Urteil ist heute wohl nichts mehr hinzuzufügen. Die Entwicklung hat Berlioz in allem Recht gegeben. Das Saxophon, das frühzeitig seinen Einzug in die Militärkapellen der französischen und englischen Armeen gehalten hat, ist nun auch bei den Kapellen unserer deutschen Luftwaffe eingeführt worden. Diese Tatsache möge nun auch seine erbittertsten Gegner mit ihm aussöhnen.

Auf der anderen Seite wird es auf die Dauer nicht angehen, wegen eines Instrumentes die Musizierpraxis des Jazz rundweg abzulehnen und zu verurteilen, indes auf der anderen Seite diese abgelehnte Musik unbekümmert um alles weiterbesteht. Man wird lernen müssen, daß Ungesunde auszumerzen und Qualitätsunterschiede zu machen. Es ist ein Unfug, die neue Tanzmusik in einer Besetzung etwa einer Violine, Klavier und Schlagzeug ausführen zu wollen. Das führte zu jenem leicht verbreiteten Irrtum, daß Jazz nichts anderes sei als Radaumusik. Das führte fernerhin dazu, daß in vollkommener Verkennung des englischen Wortsinnes die Bezeichnung Jazz-Band, was zu deutsch nichts anderes als Jazz-Orchester bedeutet, zum Begriff des Schlagzeugkomplexes geworden ist.

Die Beziehung zwischen Volksmusik und Kunstmusik wird immer gewisse, bald mehr, bald minder starke Gegensätze aufweisen. Ist die Schicht jener, die nach Unterhaltungsmusik verlangen, kulturell sehr tragfähig, dann rücken sich Kunst und Unterhaltung sehr nahe, wie dies beispielsweise der Fall war zur Zeit der Renaissance und des Barock mit seinen collegia musica bis hinauf zur Wiener Klassik. Diese Bindung hat sich durch die im 19. Jahrhundert gegebenen Verhältnisse bis zur Jahrhundertwende immer mehr aufgespalten. Die auseinanderstrebenden Kraftfelder wieder zu vereinigen, das wird die erste Aufgabe nationalsozialistischer Kulturpolitik sein müssen. Schon heute ist es ihr in weitgehendem Maße gelungen, einer ernsthaften Besinnung Raum zu schaffen. Aber Besinnung ist noch nicht Leistung. Wenn aber Kräfte am Werke sind, wie die der bereits genannten Unterhaltungs- und Tanzkapellen, dann können wir voll Zuversicht in die Zukunft blicken. Ihr Wirken ist nicht ohne Einfluß auf die Geschmacksbildung geblieben. Dies beweist die vom Deutschlandsender durchgeführte Rundfrage nach der beliebtesten und besten Unterhaltungs- und Tanzkapelle. 9000 Hörer haben ihr Urteil gefällt. Die Mehrzahl davon entschied sich für die Kapelle von Barnabas v. Geczy. Geczy ist derjenige, der sein Ensemble auf

dem alten Streicherklang aufgebaut hat und der — selbst ein ausgezeichneter Violinspieler — der Geige eine bevorzugte, aber auch vollendete Behandlung zuteil werden läßt.
Die nächsthöchste Stimmenzahl der urteilenden Volksgenossen konnte Adalbert Lutter mit seiner Tanzkapelle auf sich vereinigen, ein gutes Zeichen dafür, daß der reine Saxophonklang sich Freunde in hoher Zahl auch in Deutschland erobert hat. Das hat seinen Grund darin, daß wirkliche Künstler sich dieses bisher zu Unrecht vernachlässigten Instrumentes angenommen haben. Dazu kommt noch, daß dieses Tanzorchester die von ihm gespielten Stücke in eigener Bearbeitung und Instrumentierung bringt, die genau die Möglichkeiten seines Klangkörpers angepaßt sind.
Daß Otto Dobrindt mit seinem Unterhaltungsorchester auf dem rechten Wege ist, obwohl er es erst vor ganz kurzer Zeit zusammengestellt hat, wurde ihm dadurch bestätigt, daß er die dritthöchste Anzahl der Hörerstimmen für sich buchen konnte.
Man kann auch in der engbegrenzten Sphäre der Unterhaltungsmusik Kunst bieten, man muß nur bestrebt sein, Höchstleistungen zu erzielen; denn dann verringert sich auch der Abstand zwischen Kunstmusik und Unterhaltungsmusik graduell, während der prinzipielle allmählich aufgehoben wird. Die Sucht nach Sensation muß schwinden, aber dafür muß Interesse geweckt werden. Ist das Interesse wirklich lebendig, dann wird ein wahrer und echter Künstler auch aus diesem engen Kreis heraus fähig sein, in schlichter und einfacher Weise Ergriffenheit auszulösen und damit vorzustoßen in das Reich der großen Künstler. Dahin aber führt ein weiter, gefährlicher Weg, und es wird nur wenigen beschieden sein, ihn erfolgreich zu gehen.

Vom Musizieren und Musik-Erleben

Von Ludwig Schrott - München

Es ist erfreulich, daß die Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde in dem Rahmen von Vorträgen über Kunstpflege außerhalb der großen Städte auch einiges über Musikpflege außerhalb der großen Städte darzubieten wünscht, weil es eine für den Musiker manchmal verletzende, ja mitunter tiefschmerzliche Erfahrungstatsache ist, daß bei Auseinandersetzungen über Fragen der Kunst die Musik meistenteils zu kurz kommt. Dies hängt damit zusammen, daß man es sich angewöhnt hat, unter „Kunst" immer nur die bildende Kunst zu verstehen. Allenfalls läßt man sich noch dazu herbei, gnädigst auch die Dichtung in den Bereich der Kunst einzubeziehen. Bei der Musik aber macht man Halt.
Das ist wohl darauf zurückzuführen, daß es eine große Anzahl von Volksgenossen gibt, die durchaus nicht mit einem zu dicken Trommelfell begabt sind. Volksgenossen, von denen man nicht sagen kann, daß sie ein schlechtes Gehör hätten, die aber erklären: „Von der Musik verstehe ich nichts; von der Musik halte ich mich fern, da kann ich nicht folgen. Das geht mir zu weit." Der Grund liegt zweifellos darin, daß die Zerstörungsarbeit, die in der Vergangenheit auf dem kulturellen Gebiet geleistet worden

ist, in der Musik ungefähr die Form annahm, daß die eine Seite — das war mehr die liberalistische — in eine l'art pour l'art-Hohlwelt hinein abstruse Werke von einer wirklichen Schwierigkeit gestellt hat, angesichts derer jeden unbefangenen Hörer von vornherein ein Grausen anwandeln mußte, und daß man auf der anderen Seite — und das war mehr die marxistische — das Niveau zu einer Primitivität herabdrückte und uns vielfach mit den zweifelhaften Segnungen ganz niedrigstehender Kulturen zu beglücken suchte und auf diese Weise dann schließlich auch das gleiche erreichte, was der liberalistische Snob erreicht hat, nämlich die Entfremdung des Volkes von der ihm eigenen, seinem Wesen gemäßen Kunst.

Nur so ist es begreiflich, daß heute noch bei zahlreichen Volksgenossen die Wahnvorstellung auftaucht, als könnten bestimmte Kunstwerke, in unserem Fall also musikalische, nur von einer Sekte besonders Eingeweihter verstanden werden, während für das Volk eben die dünne Unterhaltungsmusikbrühe gerade recht sei, die man im Kaffeehaus neben dem Mokka zu schlürfen bekommt oder die hie und da den Radiogeräten entströmt. Wir müssen uns demgegenüber von vornherein klarstellen, daß es bei der Kunst und besonders bei der Musik in erster Linie gar nicht auf ein verstandes-, sondern auf ein gefühlsmäßiges Erfassen ankommt. Tatsächlich ist an einem musikalischen Kunstwerk weniger als an einem anderen etwas zu „verstehen"; denn es wendet sich mit einer bei keiner anderen Kunst ähnlich zu beobachtenden Ausschließlichkeit und mit einer Ausscheidung des verstandesmäßigen Erfassens ganz unmittelbar an das Gefühl.

Man könnte nun freilich einwenden, dieses Gefühl sei offenbar erstorben, wenn ein so großer Teil der Volksgenossen sich von den Schätzen unserer Kunstmusik abwendet. Dies ist aber glücklicherweise nicht der Fall; denn die Begründung, die diese Abtrünnigen geben, beweist gerade, daß es sich bei ihnen um eine ihnen in der vergangenen Verfallszeit anerzogene falsche Grundeinstellung handelt, deren Korrektur auch wieder dazu führen wird, daß das Volk seine Meisterwerke richtig mit dem Gefühl erfaßt und dann auch wieder willig aufnimmt. Schließlich haben die großen Meister der Musik ja auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern die Sprache ihres Volkes gesprochen. Sie schöpften nicht nur aus dem Schatz der Volksmusik, sondern drückten durch die Sprache der Töne immer und überall gerade die Empfindungen aus, die ihrer Nation am eigentümlichsten sind. Der Vorgang ist also ungefähr der, daß von Zeit zu Zeit das Genie eines Außerordentlichen aus dem Schatz der Volksmusik köstliche Gebilde schafft, den Rohstoff veredelt und in Kunstwerke umformt, die dann ihrerseits wieder dem Volk etwas von der erhebenden Kraft mitteilen, die jedes echte Kunstwerk ausstrahlt. Damit enthüllt sich uns ein ewiger Kreislauf, der nichts anderes bedeutet als die Selbstläuterung einer Nation durch ihre eigenen Gemüts- und Charakterwerte.

Wie stark dieser Kreislauf auch heute noch gestört ist, obwohl wir die treibenden Gegenkräfte politisch beseitigt haben, wird am sinnfälligsten bei der Betrachtung unseres Musiklebens auf dem flachen Lande. Das Bild, welches in dieser Hinsicht die großen Städte bieten, wird viel zu sehr getrübt durch die immerhin beträchtliche Masse Musikinteressierter, die den trügerischen Anschein erwecken kann, als befände sich ja alles

in schönster Ordnung. Auf dem Land draußen — und ich glaube nicht, daß meine Erfahrungen im Gau München-Oberbayern hier wesentlich von denen in den meisten anderen Gauen abweichen — stehen wir ganz einfach vor folgender Tatsache: Im deutschen Volk lebt eine große und tiefe Liebe zur Musik. Es gibt hundert und tausend kleine Vereinskapellen, man versucht mit Erfolg, Volkssingkreise aufzuziehen und ihnen edles Volksliedgut zur Bewahrung anzuvertrauen, wir besitzen eine Unmenge von Gesangvereinen, bei denen das Wort „Gesang-" meist klein und das Wort „-verein" groß geschrieben werden müßte. Wir können stolz auf zahllose Liedertafeln blicken, denen allerdings meistenteils mehr Bacchus als die Muse des Gesanges präsidiert, wir können auf viele „Harmonien" blicken, deren Harmonie allerdings meist weniger musikalischer als vielmehr gesellschaftlicher Natur ist; dazu hört die überwiegende Mehrheit unserer Volksgenossen bei jeder Gelegenheit und in jeder freien Stunde Rundfunkmusik, die freilich manchmal insofern Unterhaltungsmusik ist, als man sich bei ihren Klängen schon s e h r l a u t unterhalten muß. Dieses ganze erfreulich scheinende Leben des Volkes in der Musik und mit der Musik darf uns aber doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß besonders auf dem flachen Lande die Vorurteile gegen Kunstmusik aus dem liberalistisch-marxistischen Zeitalter noch ungeheure Schwierigkeiten bereiten.

Um dieser Schwierigkeiten Herr zu werden, sind verschiedene Wege beschritten worden. Organisationen, die sich dazu berufen glaubten, haben das Interesse an der Kunstmusik bei breiteren Volksschichten dadurch zu beleben versucht, daß sie zu Schleuderpreisen Opernfahrten in große Städte und große musikalische Aufführungen veranstalteten. Sie sind also von der irrigen Voraussetzung ausgegangen, als könne ein geistig begründetes Vorurteil durch 50prozentige Eintrittspreisermäßigung beseitigt werden. Der Erfolg hat ihnen natürlich nicht recht gegeben und konnte ihnen nicht recht geben; denn praktisch sind durch derartige Veranstaltungen, wenigstens in meinem Gau, kaum nennenswerte neue Zuhörermassen gewonnen worden, sondern es haben diejenigen, die bis jetzt für eine Opernfahrt nach München 4 bis 5 Mark bezahlten, nur dankbar zur Kenntnis genommen, daß man das gleiche jetzt auch für 2,50 Mark haben kann, und sie machten von dieser herrlichen Einrichtung „zum Wohle des deutschen Arbeiters" denn auch ausgiebigen Gebrauch.

Eine andere, schon besser durchdachte Möglichkeit der Hebung des Musiklebens auf dem Lande ist die, daß man Konzertringe innerhalb unserer Organisation bildet. Es zeigt sich aber, daß solche Konzertringe doch nur unter bestimmten Voraussetzungen aufgebaut werden können, zu denen ich nicht einmal so sehr die Einwohnerzahl der betreffenden Orte als vielmehr die Zusammensetzung der Einwohnerschaft rechnen möchte. Man wird also in vielen Fällen gezwungen sein, den Konzertring in den großen allgemeinen Veranstaltungsplan in der Form einzubauen, daß man die Mitglieder jährlich wenigstens zum Besuch von einer bis zwei Konzertveranstaltungen verpflichtet. Das hat zugleich den Vorteil, daß den vielfach noch anders orientierten Volksgenossen einmal zwangsläufig klar gemacht wird, wie wenig die Musik doch eine Verstandes- und wie stark sie Herzenssache ist.

Daneben sollte man aber nicht versäumen, wo es sich irgend tun läßt, — sei es auch nur kleine — Konzertgemeinden zu bilden. Es gehört doch zu unseren beglückendsten Erfahrungen, daß es immer wieder gelingt, in oft recht abgelegenen Märkten und Dörfern unter schwierigsten Verhältnissen eine Gemeinde von Menschen zu sammeln, die sich im Namen der großen Meister der deutschen Musik zusammenfinden. Dabei handelt es sich gar nicht immer um die sogenannten Gebildeten, sondern gerade hier wird oft genug irgendein einfacher Mann der Arbeit an die Offenbarungen der deutschen Musik so herangeführt, daß er ihnen verfallen bleibt für Zeit und Ewigkeit, und das ist ja das Entscheidende bei unserer ganzen Arbeit: wir wollen nicht allen etwas aufoktroyieren, was wir für richtig halten, sondern aus der Masse der Berufenen und Unberufenen wollen wir diejenigen auswählen, die, gleichgültig welchen Standes, berufen sind und nur durch die oben angedeuteten Vorurteile bisher ihre Ohren verschlossen haben. Die wollen wir dann aber auch halten und mit dem Hilfsmittel unserer Organisation veranlassen, immer wieder und regelmäßig gute Musik zu hören. Daß das für einen bedürftigen Volksgenossen kein unerschwinglicher Luxus sein darf, versteht sich dann von selbst.

Die Bildung solch kleiner Konzertgemeinden wird dazu führen, daß man endlich wieder mit einem Grundsatz bricht, der meines Erachtens nicht wenig dazu beigetragen hat, das Volk der Musik zu entfremden. Es ist das der Grundsatz, möglichst nur Berufskünstler zu verpflichten. Ich stehe als Nationalsozialist selbstverständlich auch in Kunstfragen auf dem Boden des Leistungsprinzips; ich weiß auch genau, daß von einer möglichst sorgfältigen Wiedergabe eines Kunstwerks alles abhängt. Andererseits kenne ich die Not der Künstler und besonders auch der Musiker sehr genau. Dennoch will mir scheinen, als sei die einseitige Hervorkehrung der Standesinteressen in künstlerischen Fragen der sicherste Weg zum endlichen vollständigen Ruin der Kunst überhaupt und damit auch der Existenz des Künstlers. Die Blütezeiten aller Kulturen lehren es, und aus der Geschichte der Künste geht es immer wieder eindeutig hervor, daß für die Gesundheit der künstlerischen Entwicklung nicht ausschlaggebend ist allein die Höhe einzelner artistischer Leistungen, sondern das Ausmaß der lebendigen Anteilnahme der Gemeinschaft an diesen Leistungen. Auch unsere Musikkultur wird nicht dann im Zenith stehen, wenn „die Kammern alle besetzt sind", sondern wenn der Künstler sich an ein Volk wendet, das mit ihm lebt und fühlt und atmet, an ein Volk, in dem auch der aktive Laienmusiker keine rara avis, kein seltener Vogel mehr ist. Ich stehe deshalb nicht an, zu erklären, daß ich in meinem Gau gerade im Interesse des Berufsmusikers den Laienmusiker fördere, wo ich nur kann, denn diesen Laienmusiker betrachte ich als den wahren Pionier des Berufskünstlers. In den verschiedensten Orten meines Gaugebietes wäre es Berufskünstlern unmöglich gewesen, aufzutreten, wenn die Laien nicht Aufführungen veranstaltet hätten, in deren Rahmen man Berufskünstler einsetzen konnte, wenn die Laien nicht allmählich Interesse und Verständnis für das Konzert geweckt hätten. Vom Qualitätsstandpunkt aus gesehen, ist es schließlich auch so, daß mir drei Volksgenossen, die ich zum aktiven Musizieren gebracht habe, lieber sind als dreitausend, denen man die Neunte Sinfonie um 50 Pfennig hinwirft.

Es ist sehr fraglich, ob unter den genannten dreitausend auch nur drei sind, die durch diese Monstre-Aufführungen der Musik neu gewonnen wurden. Aber das ist gewiß, daß drei Menschen, denen man den Mund wieder zum Singen geöffnet hat, irgendwie praktisch dazu beitragen, daß das Reich der Musik ein ewiges bleibt auf der Welt.

Natürlich werden die Formen, in denen das aktive Musizieren auf dem Lande gefördert werden muß, nach der Lage der Verhältnisse immer verschiedene sein müssen. In manchen Ortsverbänden ist es mir geglückt, einen kleinen Kreis von Dilettanten zusammenzuführen, in anderen Ortsverbänden standen größere Musikvereine zur Verfügung, mit denen man sich an größere Aufgaben heranwagen konnte. In jedem Fall muß es aber gelingen, das örtliche Musikleben in der NS-Kulturgemeinde zusammenzufassen, was denn auch selbst unter den vielfach ungünstigen Umständen im Gau München-Oberbayern ziemlich geglückt ist. Oft muß man dabei die Formen der alten Vereine erst in unserem Sinne verändern. Manchmal wird man, um größere Leistungen erzielen zu können, bisher widerstrebende Vereine zu Arbeitsgemeinschaften zusammenschließen. Das Ideale wäre es wohl, wenn an die Stelle dieser Vereine in einer ferneren Zukunft überhaupt ausschließlich die Musikgruppen der NS-Kulturgemeinde treten könnten. Für heute aber gilt es nun einmal, jede Möglichkeit auszunützen, um die Berufenen im Volk wieder an ihre Musikpulte zu bringen.

Das beste Mittel dazu ist nach den von mir gemachten Erfahrungen eigentlich weniger ein organisatorisches, als vielmehr die unmittelbare Stellung von Aufgaben. Wenn Sie sich in einem Ort von mittlerer Größe zur Aufführung eines größeren Oratoriums entschließen, so wird es Ihnen nicht nur gelingen, die dortigen feindlichen Brüder der Gesangvereine in holder Eintracht zu vereinigen, sondern Sie werden darüber hinaus auch immer eine Anzahl von bis dahin ganz unbekannten Dilettanten gewinnen können.

Von besonders ausschlaggebender Bedeutung ist dabei freilich, gerade wo es sich um Laienmusik handelt, die Programmgestaltung. Man hat hier förmlich zwischen einer Szylla und einer Charybdis hindurchzusteuern; denn von der einen Seite sucht uns das Schlagwort von der „leichten Kost nach schwerer Tagesarbeit" zu verführen, während wir auf der anderen Seite auch nicht auf jene Programmfabrikanten hereinfallen dürfen, die aus irgendwelchen meist persönlichen Interessen unverdauliche Belanglosigkeiten oder oft auch in bester Absicht solche Werke herausstellen wollen, die ein Unbefangener ohne die nötige Vorbereitung nicht aufnehmen kann.

Die größere Gefahr aber scheint mir die zu sein, daß man unter dem bis zur Ermüdung wiederholten Schlagwort, der Mensch könne nach harter Tagesarbeit nur leichte Musik genießen, zu der Einstellung kommt, als wäre es unhygienisch, nach einem Arbeitstage Mozart-Musik zu hören. Es ist ganz selbstverständlich, daß man nach neun- bis zehnstündiger Arbeit nicht mehr die Frische hat, die „Götterdämmerung" in sich aufzunehmen. Deshalb hat ja auch der Meister, der dieses Werk geschaffen hat, ein eigenes Festspielhaus in ruhiger Lage gebaut, damit man das Werk genießen kann. Das darf man aber nicht verallgemeinern, und man darf nicht den Eindruck erwecken, als sei in dem Augenblick, wo Namen wie Mozart oder Beethoven erscheinen, schon etwas

zu Schweres da, das man dem einfachen Manne nach schwerer Tagesarbeit nicht vorsetzen könne. Die unausbleibliche Folge eines solchen Grundsatzes ist nämlich, daß kein großes Meisterwerk mehr genossen werden kann; denn jeder von uns arbeitet neun Stunden, und wenn er Urlaub hat, nimmt er den auch nicht gerade, um in ein Konzert zu gehen.

Man sollte eigentlich auch mit ängstlicher Vorsicht darüber wachen, daß gerade Laien nur solche Werke aufführen, die sie voll besetzen und technisch beherrschen können. Man wird demnach bei der Auswahl von Werken Joh. Seb. Bachs vorsichtig sein müssen, wird sich bei Händel manchmal leichter fühlen und könnte mit schon oft erprobtem Erfolg ruhig auch Werke der uns jetzt allmählich erschlossenen Vorläufer und Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs mit einbeziehen, also etwa Stücke von Rosenmüller, Telemann oder Schürmann herausbringen. Wo hier die Originalbesetzung nicht herzustellen ist, erinnere man sich doch der entzückenden Werke eines Philipp Emanuel Bach und der Mannheimer Schule und lasse jene leichteren Werke unserer großen Wiener Klassiker wieder erklingen, die wir verwunderlicherweise trotz fortgesetzten Suchens nach wertvoller Unterhaltungsmusik viel zu selten zu hören bekommen. Das ist nämlich auch eine Folge des in der Einleitung schon gestreiften Grundsatzes: Angst vor Schwierigkeit des Verstehens. Und dann macht man nicht einmal das, was wirklich ganz leicht zu erfassen ist, und leichte Dinge, die Haydn geschrieben hat, und Mozart, kommen zu kurz.

Den nachhaltigsten Eindruck erzielt man wohl mit der auch immer noch zu seltenen Wiedergabe von Werken der deutschen Romantik, Bruchstücken aus unbekannten Opern Webers und Marschners und vor allem den Liedern und Chorwerken Robert Schumanns oder Max Bruchs — der kein Jude war!

Bei dem Fortschreiten in die Moderne empfiehlt es sich, dort anzuknüpfen, wo das Volk heute wirklich steht, und das ist, wenn man endlich einmal ehrlich sein soll, höchstens der Wagner der „Meistersinger", noch nicht der Wagner des „Tristan", oder der Bruckner der letzten Sinfonien, oder der Reger in den Spätwerken. Hier ist es notwendig, durch gute Aufführungen derjenigen leichteren modernen Werke, die als Vorstufe für die größeren und schwereren empfunden werden können, das innerliche Erfassen dieser vorzubereiten.

Man vergesse auch nicht, daß selbst so ernste Meister wie Brahms oder Pfitzner Volkslieder von solch herzbezwingender Innigkeit geschaffen haben, daß sich die deutschen Konzertsänger schämen müssen, an solchen Perlen bisher achtlos vorübergegangen zu sein. Hier sollen endlich die Laien in die Bresche springen und die Ehre der deutschen Kunst retten.

Mit der Frage der Programmgestaltung hängt eng zusammen die der Form und der Vorbereitung unserer Konzertveranstaltungen überhaupt. Was die Vorbereitung anlangt, so läßt sie sich in den kleineren Orten auf dem Lande viel intensiver gestalten als in der großen Stadt. Hier ist an sich besonders eine größere musikalische Veranstaltung doch immer noch ein Ereignis. Der Hörer kann durch Zeitungsnotizen, ja sogar durch einführende Vorträge dazu hingeleitet werden und kommt also schon in

einer ganz anderen Stimmung als der Großstadtmensch. Diese Stimmung soll aber auch durch die Form des Konzertes erhalten werden. Bei größeren Oratorienaufführungen ist diese Form ja mehr oder weniger festgelegt durch das Werk selbst, bei Orchesterkonzerten, Lieder- und Kammermusikabenden müssen wir sie aber erst schaffen. Warum überlegt sich eigentlich niemand, daß schon das äußere Bild unserer landläufigen Konzerte das einer komischen Geschichte von Hoffmannscher Spukphantastik ist? Ist es für einen natürlich empfindenden Volksgenossen denn nicht lächerlich, einen Abend lang vor vier schwarzbefrackten Quartettspielern oder einem ebenso gekleideten Sänger zu sitzen und unentwegt Werke der gleichen Kunstgattung anzuhören? War das so, als Haydn seine Quartette schrieb und Schubert seine Lieder sang? Nein! Damals hörte man die neuen Werke unserer Großen im Rahmen anregender zwangloser Unterhaltung, sie waren ein notwendiger Bestandteil des Lebens in jener Zeit und sind erst in der folgenden Verfallsepoche isoliert worden. Aus dieser Isolierung sollen sie aber gerade durch unsere kleinen Musikveranstaltungen auf dem Lande wieder erlöst werden. Wir wollen Werke verschiedener Gattung aneinanderreihen und uns nicht scheuen, dazwischen auch einmal das Wort treten zu lassen, — genau so wenig, wie wir Bedenken trugen, umgekehrt in eine Kunstausstellung in München einmal erfolgreich den Ton zu tragen, welcher die Empfindungen noch einmal aufrief und verstärkte, die vordem bei der Betrachtung der Bilder schon geweckt worden waren.

Die vorstehenden Andeutungen wollten nichts sein als praktische Anregungen zur Schließung der Kluft zwischen dem Volk und seiner Musik. Ich habe mich bewußt ferngehalten von der Behandlung der Frage der Musikpflege durch den Rundfunk, die mir in ihrer heutigen Form die Musik als Erlebnis einzuengen scheint, durch uns aber doch nicht geändert werden kann; ich habe auch nicht das billige Klagelied über den Schaden angestimmt, den die Technik angeblich der Kunst zufügt, weil ich überzeugt bin, daß es sich hier um eine Übergangserscheinung handelt. Ich glaube nicht daran, daß das Seelenleben eines Volkes, das sich in der Kunstbetätigung manifestiert, durch Benzin oder Elektrizität geformt wird. Ich sehe nur, daß jede Erfindung des Menschengeistes von einer neuen überholt wird, daß sich aber von unwandelbarem Wert erweisen die Beethovenschen Sinfonien und daß unüberholbar sind die Musikdramen Richard Wagners.

Musik pflegen heißt daher, den schwankenden Werten des täglichen Lebens ewig beständige entgegenzusetzen. Daher ist es selbstverständlich, daß meine Anregungen für die Musikpflege außerhalb der großen Städte sich auch beziehen auf die Pflege einer guten Wanderoper und eines auch von guten solistischen Kräften unserer großen Städte genährten Konzertlebens. Mir schien es nur einmal notwendig zu sein, Ernst zu machen mit der ja oft gehörten Forderung, „daß Volk und Kunst gleich blüh und wachs'". Zu deren Verwirklichung mag jeder von Ihnen noch einen Ratschlag beisteuern können. Ausgehen müssen wird man aber immer davon, daß wir uns erst dann einmal wieder einer großen Musikkultur zu erfreuen haben, wenn der Ruf der Auserwählten aus dem Genieland ungebrochenen Widerhall findet im Herzen der deutschen Nation.

Bildungs- und Ausbildungsfragen der Musik

Von W e r n e r K o r t e - Münster i. W.

Die Musikbildungsfrage der Gegenwart ist auf eine völlig neue Ebene gestellt und wird unter einer Sicht betrachtet, die wir in ihrem Wesen — eine Formulierung Alfred Rosenbergs auf unser besonderes Thema anwendend — mit den Worten kennzeichnen können: Musik ist uns soviel wert, wie sie Ausdruck und Dienerin des gesamtvölkischen Lebens unserer Nation ist und sein will. Wir sind der Überzeugung, daß die Musik, wie die Künste und schließlich sämtliche Erscheinungen unseres nationalen Daseins überhaupt, weder eine ewig-gültige sogenannte geistige Existenz in dem luftleeren Raum übervolklicher oder allgemein-menschlicher Beziehungen führen, noch daß sie von individuellen, isolierten Höchstleistungen sogenannten Genies allein gemacht werden, sondern wir glauben, daß die Künste T e i l äußerungen des biologischen Organismus unserer völkischen Struktur und ihrer lebendigen Kraft sind, die aus ihrer schöpferischen Mitte die Sonderleistung des Genies erst ermöglicht. Jeder Schaffende steht nicht — wie das 19. Jahrhundert den Künstler sehen mußte — im G e g e n - s a t z zur W e l t, daß ihm gegeben war, zu sagen, was er leide, er steht in der G e - hingeben, daß der Weg von der Erkenntnis, von unserem Glauben an die neue deutsche m e i n s c h a f t s e i n e s V o l k e s, aus dessen Tiefe er sich zum berufenen Führer erheben darf.

Wir wissen, welche Verantwortung und Verpflichtung uns mit dieser Erkenntnis auferlegt ist; wir wissen es besonders, da wir uns keinerlei falschen Vorstellungen darüber Lebensform zur V e r w i r k l i c h u n g im täglichen und jährlichen Geschehen unseres deutschen Musiklebens, in seinen Bildungs- und Ausbildungsvorstellungen ein unerhört schwieriger ist. Die zentrale Frage lautet: wie findet die neue Wertung in der praktischen Musikpflege greifbaren Einfluß, oder besser: wie machen wir der Musikpraxis der Gegenwart und Zukunft den Weg frei, wie räumen wir die Verschüttung unseres künstlerischen Eigenlebens beiseite, um die Musik in die biologisch-rassische Existenz unseres Volkes als ihr Ausdruck und Wertmaßstab wieder einzuordnen?

Die Situation liegt bei der Musikpflege ungleich schwieriger, als bei den anderen Künsten, da ihr durch ihre besondere und schwer faßbare Stofflichkeit erhebliche Widerstände bereitet sind, wenn es sich um eine p r a k t i s c h e Namhaftmachung gültiger Wertkategorien handelt. Diese Schwierigkeit wird sofort offenbar, schaut man auf die ö f f e n t l i c h e M u s i k p f l e g e der Gegenwart, wie sie sich im Konzertleben der deutschen Städte größerer und kleinerer Bedeutung kund tut. Wir sind uns darüber im klaren, daß hier durch nationalsozialistische Aufbauarbeit Wesentliches zur Bereinigung geleistet worden ist und eine der wichtigsten Vorbedingungen erfüllt wurde: die Ausschaltung aller fremdrassigen Elemente. Wir sind uns ebenso bewußt, daß gerade die letzte Maßnahme, die in ihrer ausschlaggebenden Wichtigkeit für Sein oder Nichtsein unserer volklichen Existenz zur Genesung unserer durch artfremde Einflüsse

bedrängten Volksseele verholfen hat, uns die weitere Verpflichtung auferlegt, die neu erworbene Gesundheit zu schützen und fruchtbar zu machen.

Ein Blick auf die Konzertpflege unserer deutschen Städte genügt, um feststellen zu können, daß bei allem Ernst und gutem Willen der Verantwortlichen mit wenigen Ausnahmen das deutsche Konzertleben dieser Verpflichtung und neuen Aufgabe nur unvollkommen nachkommt. Das deutsche Konzertwesen hat vielmehr eine gewisse Ähnlichkeit mit der Musikkultur der letzten Vorkriegsjahrzehnte: die Programme bringen das beziehungslose Nebeneinander unterschiedlicher Werke von Bach bis R. Strauß, dem in dieser Form jeder musikerzieherische Wert abzusprechen ist; sie verschweigen zudem im allgemeinen die gesamte neue deutsche Musik, wie sie in Kantaten, Feierspielen, Chorgemeinschaften usw. heute schon von einer jungen Generation vorliegt. Nicht zu übersehen ist dabei, daß immer noch der Unterschied zwischen großen Konzerten, die von der zahlkräftigeren Bürgerschicht von gestern besucht werden, und sogenannten volkstümlichen Konzerten gemacht wird. Schon hieran ist zu erkennen, daß wir eine wesentliche Neuorientierung und Neuausrichtung bei unseren Musikgenerälen nicht immer zu sehen vermögen. Dazu ist grundsätzlich zweierlei zu bemerken.

1. Der Konzertsaal des späten 19. Jahrhunderts war die Versammlungsstätte eines Bildungsbürgertums, das allein in der Vorstellung „gebildet zu sein", wie in dem gemeinsamen „kulturellen Interesse", man kann auch sagen Abonnement, zusammen kam und Musik in einer rein passiv aufnehmenden Haltung hörte, die entweder ästhetisches Vergnügen oder ein in Erregung versetztes Gemüt, eine Virtuosenleistung oder das platte gesellschaftliche „Ereignis" zu finden hoffte. So viel echte und warme Musikbegeisterung dort zu finden gewesen sein wird, so wenig mag man sich darüber täuschen, daß der Konzertsaal der Vorkriegszeit schließlich symptomatisch für das fast zum Schweigen gebrachte völkische Bewußtsein gewesen ist, symptomatisch für die individualistische Vereinzelung und Unverbindlichkeit alles Tuns. Es ist festzustellen: man kann nicht die politische Vorkriegszeit ablehnen, ihre künstlerische Form aber akzeptieren; das eine ist so gut wie das andere Symptom einer allgemeinen, alle Äußerungen des öffentlichen und privaten Daseins erfassenden und von uns abgelehnten liberalistischen Grundeinstellung. Die aus dieser Haltung bestimmte Konzertauffassung hat sich unbemerkt und wie selbstverständlich in die Gegenwart zu retten verstanden und hier liegt zweifellos eine große Gefahr. Nicht den Konzertsaal lehnen wir ab, wir sehen auch in ihm eine wertvolle Erziehungsstätte; wir sehen allerdings in der genießerischen Passivität eines bürgerlich-individualistischen Publikums, wie in den privaten Seelenreportagen und Monologen liberalistischer Spätlinge heute keine Berechtigung mehr, wir müssen im Gegenteil verlangen, daß in zäher Aufklärungsarbeit dafür gesorgt wird, daß der Konzertsaal seiner neuen künstlerischen Erziehungsaufgabe zugeführt wird, die etwa der der politischen Schulung im staatlichen Leben unseres Volkes gleichgesetzt werden muß. In den Reihen des Konzertsaales sitzen nicht mehr zahlungskräftige Gebildete, sondern eine neue Gemeinschaft, der es um Wesentliches und um aktive Mitarbeit geht. Das berührt den

2. Punkt. Es ist eine eigenartige Erscheinung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, daß in ihrem Verlaufe immer mehr jene Haltung die passive Zuhörerschaft der Konzerte, wie die Musiker und Liebhaber für sich gewinnt, die davon ausgeht, daß die Gegenwart, die jeweilige „Moderne" unverständlich sei und sich erst (möglichst nach dem Tode des Komponisten) in Zukunft zu bewähren habe. Während die Musik vergangener Generationen, vor allem der Klassik, zu dem ehernen Bestand alles Musizierens erhoben wird. Man pflegt zu sagen, daß das „immer" so gewesen sei, obwohl geschichtlich feststeht, daß die Erscheinung des unverstandenen Künstlers erst seit den Tagen der Romantik uns begegnet. Damit begab sich aber die öffentliche Musikpflege nach und nach allen direkten Zusammenhanges mit dem Geschehen der Gegenwart, verlor die Kontrolle über den Pulsschlag der Zeit und wandelte sich in einen Museumsbetrieb, in welchem dem Publikum die akzeptierten Kunstwerke am laufenden Band des Abonnements vorgeführt wurden. Die großen Kämpfe des 19. Jahrhunderts ließ man von denen ausfechten, die man zu ihren Lebzeiten verhungern ließ, die man nach ihrem Tode aus diesem Schuldbewußtsein zu den Großen der Musik erhob.

Es ist eine selbstverständliche Pflicht und das Zeichen der Stärke des Kulturbewußtseins eines Volkes, wenn das Erbe des Geistes und der Musik als der stolzeste Besitz unverlierbar bleibt, aber — für die Lebenskraft der völkischen Gemeinschaft ist immer das Morgen tausendmal wichtiger als das Gestern. Noch zu Zeiten Beethovens (von früheren ganz zu schweigen) galt öffentliche und private Musikpflege fast ausschließlich der Gegenwart; diese war lebensvoll und kraftvoll genug, um in sich selbst die Aufgabe der Zeit zu sehen. Wohl wußte man um das Erbe, wohl erkannte ein Beethoven in Bach die Fülle des Vermächtnisses dahingegangener Generationen, aber wesentlich und vordringlich blieb allein die Aufgabe der Stunde. Das ist heute anders. Die Konzertpflege bleibt auch in dieser Hinsicht vorerst ohne Ausrichtung, sie laviert vorsichtig zwischen der Kunstpflege des Erbes, die immer noch in der alten Form geboten wird, und dem Suchen nach irgendwelchen Kriterien, die diese Tätigkeit mit dem Stempel des Nationalsozialistischen versehen könnten. Man braucht nicht an das jüngst vergangene Musikfest eines deutschen Vereins zu erinnern, um zu wissen, was not tut. Der eine glaubt, nach Ausmerzung alles Jüdischen und „Modernen" sei der Fall erledigt, der andere glaubt mit dem sogenannten Leistungsprinzip die nationalsozialistische Form der Musikpflege gekennzeichnet zu haben, fast alle glauben, wenn man etwa zu der anständigen Musik bis 1900 zurückkehre, sei alles in Ordnung. Es ist n i c h t so. Wir können uns keinem Zweifel darüber hingeben, daß es eine Rückkehr überhaupt nicht gibt, wir wollen keine Renovierung, sondern wir wollen ein Neues. Verjudung, impressionistische, expressionistische Verirrungen, neue Sachlichkeit und 12-Tonmusik können wir nicht ungeschehen machen, wir haben das wie eine schwere Krankheit überwunden; es wäre Selbstmord, kehrten wir zu den Dingen zurück, die die Voraussetzung für den Zusammenbruch abgegeben haben. Wir können und müssen allein für die Zukunft Sorge tragen und sollten wir darüber eine Zeitlang einen Beethoven, Bach, Brahms, Wagner vergessen, sie bleiben uns ewig unverlierbar.

Mit diesen Ausführungen ist versucht, die Lage und Bedeutung des Konzertwesens zu erfassen, wie es uns Anlaß zu ernster Besorgnis gibt, daß es in die Front der nationalsozialistischen Erziehungsarbeit eingegliedert wird. Die Gesamtschwierigkeit besteht darin, daß unsere Auffassung vom Wesen der Musik eine diametrale Umstellung vorgenommen hat, die mit dem Charakter der Konzertsaalmusik überhaupt schwer vereinbar ist. Wir sehen in der Musik ein Mittel und ein Bekenntnis der Volkwerdung und der völkischen Seelensprache, nicht aber subjektives Erlebnis oder die Summe individueller Einzelleistungen. Jeder Künstler ist Künder und Sprecher der Gesamtheit und nicht Einzelbeispiel zufälliger und privater Seelenmysterien. Damit ist unsere Zugangsweise zur Musik eine völlig andere als die passiv-rezeptive der vergangenen Jahrzehnte. Wie unser Volk in allen seinen Lebensfasern die aktive Erneuerung seiner selbst bereitet, so ist für die Musik und ihre Zugangsweise aus passiv-rezeptivem Zuhören ein aktiv-tätiges Mithören oder Mitsingen geworden. Zeichen der Zeit sind nicht Ausruhen und Erholung in der Kunst, als einem dem Jammer der Erde entrücktem Reich, sondern der kämpferische Lebenswille, die ungeheure Dynamik unserer völkischen Neuwerdung und hier, auf unserer Erde, hat auch die Musik Verpflichtung und Bereich.

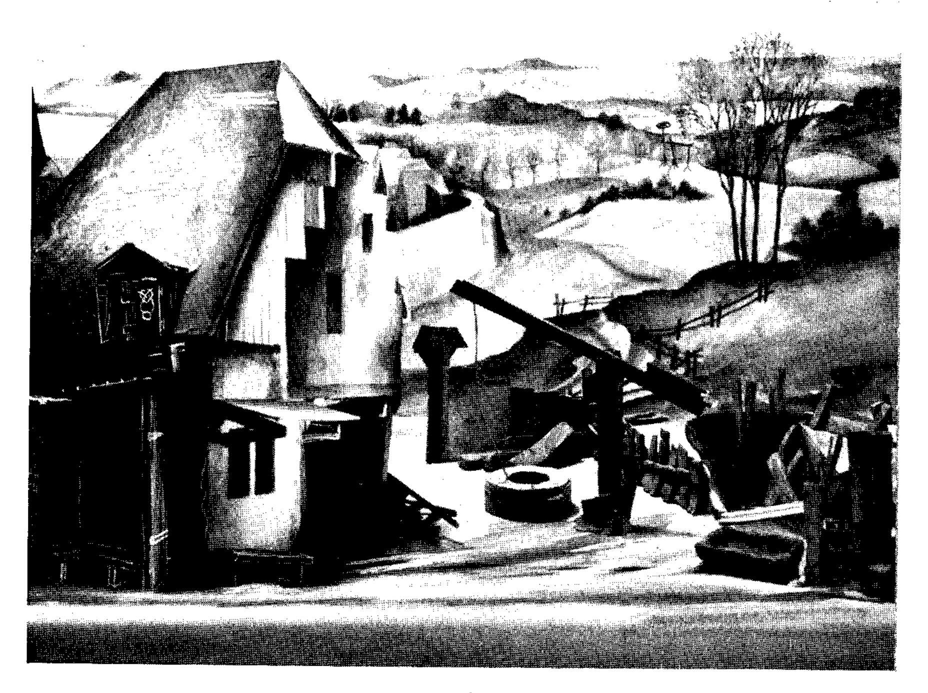
Die Gesamteinstellung zur Musikpflege muß notwendig von dieser Erkenntnis aus erfolgen, sie wird das öffentliche Musikleben im Laufe der Jahrzehnte wandeln, wie schon an vielen Stellen die neue Arbeit angesetzt hat. Die NSKG hat die erste Arbeit geleistet. Das Konzert wird nicht abgelehnt, sondern den neuen Anforderungen nach und nach angeglichen. Das geschieht vorerst in zwei Richtungen: 1. die Massenkonzerte werden abgelehnt, das Konzert findet in kleinem Kreise statt, einem Kreise, bei dem die Möglichkeit des persönlichen Bekanntseins, des gemeinsamen Wohnkreises usw. gegeben ist. 2. Das stagnierende Konzertrepertoire wird durch möglichst starke Durchsetzung mit zeitgenössischen Werken aufgelockert. Mit der ersten Maßnahme ist dafür Sorge getragen, daß die im Laufe der Zeit völlig abgebrochenen Beziehungen zwischen Ausführenden und Hörenden wieder aufgenommen werden, da das für eine wesentliche Vorbedingung neuer Konzertpflege zu gelten hat. Die Hörerschaft soll sich nicht in der gewohnten räumlichen und persönlichen Entfernung einem Star gegenüber sehen, sondern soll unmittelbar, kreishaft teilhaben an dem, was vor ihr und mit ihr geschieht. Dazu trägt weiter die Aufnahme zeitgenössischer Kompositionen weiterhin bei; durch sie wird jetzt erreicht, daß es sich nicht mehr um ein Vorführen von Unbekanntem handelt, das man ungerührt auf sich zukommen läßt, um zu erproben, ob es irgendeinen „Eindruck" macht, daß es jetzt vielmehr um eine aktive, allgemeine Teilnahme geht, das Brauchbare und Zeitvolle von dem Schwachen und Zeitlosen zu scheiden. — Beide Maßnahmen tragen den Stempel der ersten Hilfe und werden sich selbst entsprechend ausbauen. Sie lassen aber schon jetzt erkennen, wie außerordentlich verantwortungsvoll die Aufgabe des Berufsmusikers in der Zukunft sein wird. In diesem Zusammenhang muß die Berufsausbildung gestreift werden.

Die Grundlage der Berufsausbildung beruhte gerade auf dem, was wir heute ablehnen: daß die Musik keinerlei zweckhaften und gemeinschaftlichen Bedingungen

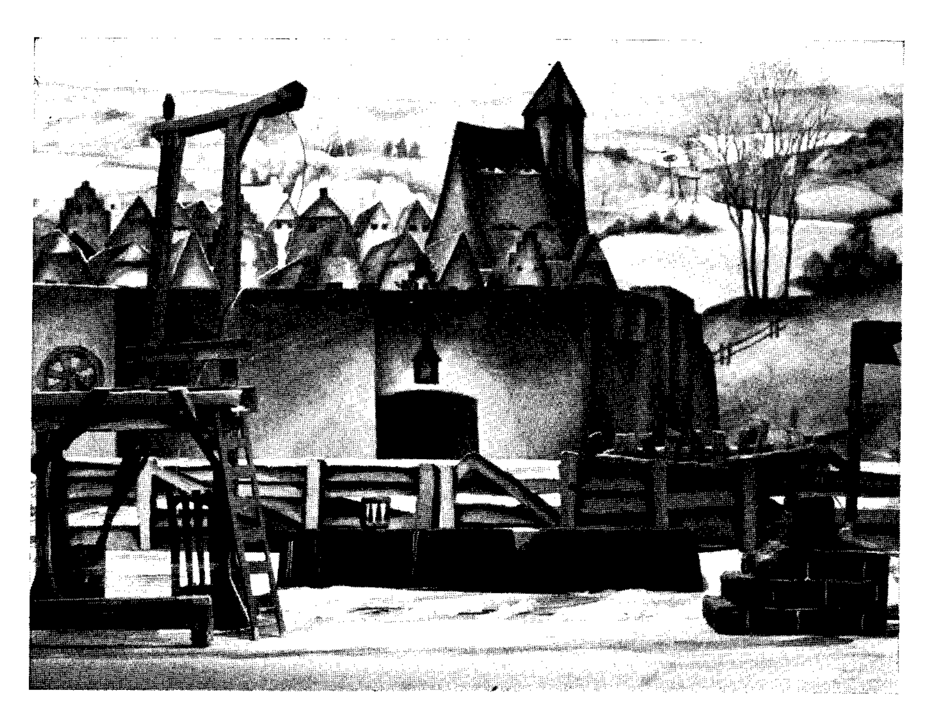
mehr unterstand, daß sie Werkzeug zur Verklanglichung persönlicher Gefühlsinhalte wurde. Sie bedurfte der „Übersetzung" der hinter ihr verborgenen Gehalte in das sinnlich Hörbare: sie hat den „Solisten", den eingeweihten Darsteller nötig. Und so war das höchste angestrebte Ziel aller Berufsausbildung der Fachvirtuose. Brachte man es nicht soweit, so resignierte man im Orchester oder Lehrberuf. Wir sehen heute umgekehrt das Ziel aller Berufsausbildung im Musikerzieher; ist er zugleich ein Meister seiner Stimme oder eines Instrumentes, so kommt das in zweiter Linie hinzu. Uns nützt es nichts, Spezialisten auszubilden — und seien sie noch so begabt —, wir lehren nicht Kontrapunkt, Klavier, Komposition usw. als Fächer, sondern das alles nur um sie als Mittel einem höheren Zweck, der deutschen Musikerziehung einzuordnen. Die Schulung der Berufsmusiker muß über die rein fachliche Ausbildung hinaus das Ziel haben, Wissende zu bilden, die in der Lage sind, nicht nur Werte vorhandener Werke zu reproduzieren, sondern die in der Lage sind, n eni dern den dernd handener Werke zu reproduzieren, sondern die in dieser Tätigkeit volksbildnerische Verpflichtung sehen, und zwar in dem Sinne sehen, daß es nicht darauf ankommt, artistische Meisterleistungen zu erzielen, sondern den Zuhörern eine lebendige Beziehung zum Werk, seiner Musizierweise und seiner völkischen Struktur zu verschaffen. Dieses Ziel steht vorerst in viel weiterer Ferne, als man gemeinhin annehmen will. Vorerst läuft der Betrieb unserer Konservatorien und Musikschulen noch im Geleise der Berufsausbildung, wie sie bis zum Kriege üblich gewesen ist. Hier neue Formen der Erziehung zu finden, die der neuen deutschen Musik ausübende Führer stellen wird, muß eine der dringlichsten Aufgaben unserer Zeit sein, sonst könnte es geschehen, daß die Kluft zwischen dem Berufsmusiker und dem Laien immer unüberbrückbarer aufreißt.

Denn —, der Laie und Musikbegeisterte, wie er einmal aus unserer heutigen Jugend hervorgehen wird, wird völlig andere Ansprüche für seinen Musikbedarf mitbringen, die ihren Ursprung in einer Haltung haben, wie ich sie schon mehrfach zeichnete: Musik wird ihnen ein tätiges Bedürfnis sein, ein Mittun und Bekennen, Musik wird zu einem politischen Faktor werden, politisch in dem Sinne, wie unser gesamtes Tun und Denken vom Volk ausgeht und zu ihm zurückkehrt. Die musikalische Erziehung unserer Jugend ist in diesem Sinne von den einzelnen Organisationen der Partei aufgebaut worden; in den Schulungslagern aller Art, in der HJ, im BDM, in den Lagern der Deutschen Studentenschaft und des NSDStB, überall ist die Musik und ihre Ausübung in die politische Schulung eingebaut, verhilft mit dazu, weltanschauliches Bekenntnis und völkisches Bewußtsein in Kampfliedern, in Volksliedern, in kleinen Kantaten usw. singend und spielend in künstlerischer Form zu erleben. Diese Jugend wird einmal von dem öffentlichen Musikbetrieb verlangen, daß er ebenso sinnvollgültig dem Ganzen zugeordnet sei und der Gemeinschaft diene, sie wird nach Werken verlangen, nach Musizier- und Hörformen, die diesem Anspruch Genüge und Ausdruck geben.

Hiermit ist die Frage nach der zeitgenössischen Musik und nach den Wertmaßstäben ihrer Beurteilung gestellt. Und hiermit befinden wir uns zweifelsohne auf einem weltanschaulich eindeutigen, in seiner praktischen Nutzanwendung aber höchst



1. Akt



3. Akt

Bühnenbild-Entwürfe von Max Elten für die Uraufführung „Der Eulenspiege"l, Musikalisches Spiel von Hans Stieber, in Leipzig am 12. Januar 1936
(„Leipziger Bühnenblätter", Verlag Max Beck, Leipzig)



Bildarchiv „Die Musik"

Fjodor Schaljapin als Zar im „Boris Godunow"



Privataufnahme

Barnabas von Geczy

schwierigen Gebiet. Seit jeher haben die Meinungs- und Überzeugungsgegensätze in der Geschichte der Musik die sonderliche Erschwerung darin gefunden, daß uns keinerlei faßbare Kriterien an die Hand gegeben sind, die zunächst einmal über die trennende Grundhaltung hinweg eine verläßliche Aussprache ermöglichen. Es stellt sich für den tiefer Eindringenden bald heraus, daß alle technisch faßbaren Elemente, wie die zugehörige Terminologie in ihrem Wesen, ihrer Bedeutung, ja ihrer Existenz völlig abhängig und aufgefüllt sind von dem Sinn, den sie in ihrer geschichtlich einmaligen und nie wiederkehrenden Form erfüllen. Es ist ungemein charakteristisch für die liberalistische Epoche, daß sie von den „ewigen Gesetzen" der Musik, im einzelnen von denen der Harmonik, der Melodik usw. überzeugt war, überzeugt also von der empirisch und objektiv-physikalisch nachweisbaren Gesetzhaftigkeit des Materials der Musik. Und während die musikalische Entwicklung des 19. Jahrhunderts in erschreckender Weise bis zum Juden Schönberg die These dieser Gesetzhaftigkeit widerlegt hat, können wir heute eine viel tiefere Erkenntnis finden: es gibt keine „ewigen Gesetze" der Tonkunst, es gibt nur ein ewiges deutsches Volk und seine ewig aus gleicher völkischer Notwendigkeit sich gebärende Musik. Die sogenannten Gesetze eines Lasso sind nicht die eines Bach, die eines Bach nicht die Beethovens, was Beethoven für technisch brauchbar hielt, war für einen Wagner oder Reger längst auf eine andere Ebene gerückt. Die Harmonie- und Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts geben einen rührenden Eindruck, wenn man beobachtet, wie außerordentlich mühevoll es bei der immer differenzierter sich gebenden Harmonik nur gelingen will, die Gesetze der Tonkunst auf eine für alle gültige Fassung zu bringen. Dieser Mühe sind wir heute behoben, uns interessiert es nicht, die Vielfältigkeit der Stile herauszuarbeiten, uns ist nur das Eine Erlebnis, in einem Schütz, wie in Bach, Beethoven, Wagner durch die Stile und Werke hindurch den unveränderlichen Pulsschlag deutschen Blutes zu spüren, und der ist so lange ewig, wie wir uns unser Volk rein und lebenskräftig erhalten. Dabei ist es gleichgültig, daß ein Bach wahrscheinlich vor dem Tristanakkord davongelaufen wäre, und andererseits er selbst das Vergnügen hatte, bei der aufklärerisch-empfindsamen Musikerschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts für eine „alte Perücke" erklärt zu werden, ewig bleibt das deutsche Bekenntnis ihrer Werke.

Wir sind also der Überzeugung, daß die Grundlage kritischer Bewertung heute bereits auf eine andere Basis geschoben ist, die nicht mehr auf der peripheren, stofflichen Erkennbarkeit des Kunstwerks, sondern auf seiner weltanschaulichen Herkunft ruht. Gewiß wird dazu mancher sagen: früher konnte man wenigstens noch nach der technischen Vollkommenheit urteilen, die sogenannte „weltanschauliche" Herkunft ist überhaupt kein faßbares Kriterium. Ja und nein! Wie die Urteile zu 1. ausfielen, wie objektiv und „richtig", das zeigt uns die begeisterte technische Rechtfertigung der letzten Destruktion etwa des „Pierrot lunaire" Schönbergs, in der sich die Musikliteraten der Systemzeit überboten. Und was blieb davon? Nichts! Sollte es nicht gerade der für so unkontrollierbar gehaltene völkisch-kritische Instinkt sein, der mit einer viel untrüglicheren Sicherheit, als jene intellektuellen Akrobaten es sich aus ihren Gehirnen klaubten, Gut und Böse scheiden kann?

Diese Dinge aber reinlich auseinanderzuhalten, scheint heute noch schwierig. Wir dürfen die Augen davor nicht verschließen, daß wir vor einem Verfall der Urteilskraft stehen, der mit allen Mitteln aufgehalten werden muß. Dieser Verfall zeigt sich nicht im Volk, nicht bei den gesund empfindenden Musikern und Laien, er zeigt sich vor allem in dem M a n g e l an Urteilskraft bei d e n e n, die heute über die Auswahl des Komponistennachwuchses Werturteile abzugeben haben. Bei einem Typ ist überhaupt das B e d ü r f n i s nach Urteilskraft verlorengegangen, hier ist die Tradition zum selbstgewählten Käfig geworden. Der häufigste Typ aber ist der, welcher mit den ihm aus der Tradition mitgegebenen Kräften versucht, möglichst gerechte Urteile zu finden. Ich kann ihr ehrliches Bemühen am besten mit Folgendem erläutern. Zu mir als Musikwissenschaftler sind in den letzten Jahren viele Musiker und Laien gekommen, deren weltanschauliche Gesinnung — das muß ich dazu vorbemerken — völlig einwandfrei war, die mir sagten: „Unter uns, eigentlich ist ja doch die Melodie des Horst-Wessel-Liedes ohne jeden musikalischen Wert." Kein Satz kann besser die Krise der künstlerischen Urteilskraft bezeugen, wie dieser. Diese Stellungnahme geht auf die schon vorher beschriebene Grundanschauung zurück, daß es bei der Musik ein unveränderliches technisches Gesamtkriterium zur Beurteilung des Wertes einer musikalischen Erscheinung gäbe. Dabei zeigt sich aber bei näherem Zusehen, daß die Leute, die so zu urteilen versuchen, in Wahrheit aus der Befangenheit in zeitlich und stilistisch eng umgrenzte Epochen ihre sogenannten „ewigen Gesetze" zur Beurteilung von neuen Kunstwerken ableiten. In unserem Falle werden die Urteile über die Melodie verschieden ausfallen, sich in der künstlerischen Ablehnung in den meisten Fällen aber treffen. Verschwiegen bleibt dabei die Herkunft der Urteilskraft, nämlich: im Vergleich mit einem alten Volkslied, mit einem Choral Bachs, mit einer Melodie Beethovens, oder — was am häufigsten unterstellt wird — neben der virtuosen und technischen Fülle der Straußgeneration bleibt die Melodie des Horst-Wessel-Liedes „doch zu unvollkommen, zu primitiv" usw. Diejenigen, die in diesem Urteil befangen sind, haben in dem Sinne recht, wie der recht hat, der etwa das Bachsche Lebenswerk danach beurteilen will, daß Bach keine Oper geschrieben habe. Wie wenig dieses Kriterium Bach trifft, ebenso wenig treffen alle diese Urteile über die Melodie des Horst-Wessel-Liedes die Gesamterscheinung des Liedes überhaupt. Seine Melodie entzieht sich vollkommen der Beurteilung als einer isolierbaren, eigenständigen künstlerischen Form, diese Melodie ist nur vorhanden, wenn sie ein Deutscher mit den Textworten s i n g e n d b e k e n n t. Die Form der Melodie, des Textes, die Art der Wiedergabe bleibt völlig belanglos vor dem lebendigen Sinn und geheimnisvollen Wert, die das Horst-Wessel-Lied zum Kampf- und Bekenntnislied aller Deutschen emporgetragen haben. Diese Funktion wird es solange erfüllen, wie es Deutsche gibt, die sich zu ihm und mit ihm bekennen, und solange wird es den heiligsten Wert der Nation bedeuten, der sich jeder objektiven technischen Analyse entzieht.

Aus dieser Erkenntnis sollten wir zweierlei gewinnen: 1. Die Einstellung zur Geschichte, zur Tradition, wie sie der Führer vorgezeichnet hat: daß wir in der deutschen Musikgeschichte nicht Epochen, Stile, geistesgeschichtliche Abläufe sehen, sondern hinter diesen

das Grundbekenntnis deutscher Kunstäußerung erkennen, daß Musik den deutschen Meistern in immer neuen und nie wiederkehrenden Formen Dienerin und Mittel zum Zweck, nicht aber absolutes, übervölkischen Reich bedeutet hat. Dafür sind die Namen Schütz, Bach, Händel, Haydn, Beethoven und der des großen Revolutionärs gegen das 19. Jahrhundert Richard Wagner ewiges Zeugnis. 2. Sollten wir mit unserer Betrachtung eine gerechtere Stellungnahme zur Musik der Gegenwart finden. Unsere Musikgeneräle und sonstigen Verantwortlichen sollten sich darüber klar sein, daß wir nicht nur als politisch-völkisches Staatenwesen, sondern mit der Fülle unseres gesamten Daseins zu einer neuen Lebensform hinfinden. In jedem Umbruch vergangener Zeiten pflegen die neuen Mittel, die diesem Wandel Ausdruck geben, primitiv, laienhaft, ungekonnt auszusehen, wenn man sie mit den Augen der soeben überwundenen, höchst entwickelten und reichen künstlerischen Kultur beurteilen will. Und so sollte heute klar sein, daß alle jene Urteile, die eine neue Musik primitiv, zu einfach usw. finden, diese neue Musik gar nicht treffen, sondern aus der Zeit der letzten Destruktion abgeleitet sind, in welcher Musik zum „Geräusch der Adjektiva" geworden war, wo sie zwar interessant, farbig, genial instrumentiert usw. war, wo ihr aber der zentrale Lebensnerv fehlte, der eben jene neue Musik auszeichnet. Diese will zunächst nichts anderes sein, als Zeugnis einer neuen Lebens- und Volkhaltung. Hier liegt vorläufig der einzige Wertmaßstab, wie stark und überzeugend dieses Zeugnis künstlerisch gestaltet ist. An neuen Werken nenne ich unter anderen die der deutschen Komponisten Dransmann, Erpf, Spitta, Weber, die in verschiedener Richtung unabhängig voneinander vorstoßen. Hier läge die Aufgabe der Zeit für die Verantwortlichen des städtischen Konzert- und Musikwesens, Tradition und Zukunft in einem großen Klang zu vereinigen. Leider kann man vorerst das Gegenteil feststellen; es dürfte nicht mehr vorkommen, daß ein Generalmusikdirektor erklärt, eine Chorgemeinschaft von Ludwig Weber könne man allenfalls in einem Volkskonzert „mal" machen, und daß dieser Mann es als Beleidigung auffaßte, daß ihm in einer Kritik eine Aufführung einer Fliegerkantate beispielhaft vorgehalten wurde.

Wenn ich abschließend Bildungs- und Ausbildungsfragen und ihre praktische Verwirklichung zusammenfasse, so bleibt dabei der Vorbehalt, daß es nicht darauf ankommen kann, zu bestimmen, zu kommandieren, sondern daß allein die Sorge uns leiten muß, erneute Verschüttungen unseres Volkstums, Verwässerungen und Unterminierungen unserer weltanschaulichen Erkenntnis zu verhindern und gleichzeitig allen den Kräften den Weg zu ebnen, die es im Sinne des neuen Reiches verdienen. Dazu ist folgendes zu verlangen:

1. Im öffentlichen Konzertwesen: Abbau des Massenkonzertes, Rückkehr zu kleineren, kreishaft geschlossenen Veranstaltungen, Überbrückung der Kluft zwischen Ausführenden und Hörer durch Einführungen, Mitwirkung der Hörer usw., Auflockerung der Programme durch Werke mit neuer Zielsetzung und weltanschaulicher Ausrichtung.

2. In der Berufserziehung: Das höchste Ziel ist nicht der Virtuose, sondern der Erzieher. Das bedeutet für Hochschulen und Konservatorien im Laufe der Zeit eine vollständige Umstellung: nicht der resignierende Virtuose wird Erzieher, sondern der

beste Erzieher darf Virtuose sein. Damit ist nur die Ausrichtung gezeigt, die praktische Durchführung und Anpassung an die Gegebenheiten des Nachwuchses und seiner Begabung ist Aufgabe der Institutsleiter. Eine besondere Beachtung verdient der Kompositionsunterricht, der auf eine völlig andere Ebene gerückt werden muß.

3. In der Laienausbildung: Von ihr verlangen wir, daß Tradition und Gegenwart in gleicher Weise dem zu Erziehenden nahegebracht werden, daß vor allem die Jugend fähig gemacht wird, neben dem rezeptiven Hören, die aktive musikalische Mittätigkeit von innen heraus leisten zu können. Hier spielt eine notwendige Reorganisation des Schulmusikunterrichts die wichtigste Rolle.

4. In der Musikwissenschaft: Sie haftet für das Geschichtsbewußtsein und seine vertiefende Aufgabe in der Musikerziehung der Gegenwart. Dieser Aufgabe kann man nicht allein mit der notwendigen und verdienstvollen Herausgabe alter deutscher Musik gerecht werden, sie verlangt tätige Arbeit im kleinen Kreise und nicht — wie es heute noch ist — nur das Publizieren von Schriften zur Erlangung einer Professur. Eine Neuorganisation steht hier über kurz oder lang zu erwarten.

Ich habe versucht, in groben Strichen unsere verpflichtende Aufgabe zu zeichnen. Sie wird wesentliche Berichtigungen und Erweiterungen dringend notwendig haben und im Laufe der Zeit erfahren. Nur in unserer Überzeugung und unserem Glauben wird die Zukunft unserer Musik lebendig werden. Heute noch wirkt eine Generation als Lehrer und Ausübende, die — als überzeugte Nationalsozialisten sich schwer einen fruchtbringenden Weg aus dem künstlerischen Irrgarten der letzten Vergangenheit erkämpfen müssen. Es heißt unerbittlich und kompromißlos auszuharren, bis eine bessere Jugend unser geläutertes Amt übernimmt, zu handeln im Sinne des Führers: Kunst ist eine zum Fanatismus verpflichtende Mission.

Marchesi besucht Beethoven?

Von Walther Nohl-Berlin

In den von Anton Schindler aufbewahrten und 1845 der damals Königlichen Bibliothek in Berlin verkauften „Konversationsheften" Beethovens sind zwar von ihm in vielen Fällen die Namen der Schreibenden — manchmal allerdings falsch — angegeben worden, und diese wichtigen Ermittelungen hat A. W. Thayer, der Herausgeber der großen Beethoven-Biographie, zum Teil noch ergänzt und berichtigt. Bei einigen war es aber auch mir trotz mühsamer Untersuchungen nicht möglich, den Namen des Schreibers festzustellen, während es bei einer ganzen Reihe von bis dahin unbekannten Schreibern noch gelang. Ein Beispiel scheint mir besonders bemerkenswert. Es betrifft die für mich als höchst wahrscheinlich sich erweisende Tatsache, daß der berühmte italienische Sänger Luigi Marchesi Beethoven einmal besucht hat.

Ich habe leider über die Geschichte der Kastraten und besonders über Marchesi nichts Rechtes finden können (selbst in der Preußischen Staatsbibliothek).

Hugo Riemanns Musiklexikon, 8. Auflage, 1916, entnehme ich folgendes: „Luigi Marchesi (auch Marchesini genannt), berühmter Sopransänger (Kastrat), geboren 1755 zu Mailand, gestorben 15. Dezember 1829 daselbst, sang bereits 1775 in München sodann in Rom, Mailand, Treviso, wieder in München, Padua, Florenz, Neapel und galt schon 1780 für den größten Sänger Italiens. Demnächst trat er auch zu Wien auf und wurde 1785 unter Sarti mit der Todi nach Petersburg engagiert, von wo er jedoch des Klimas wegen 1788 nach London ging. Dort sang er eine Reihe von Jahren, zwischendurch in Italien, besonders Mailand, auftretend. 1806 zog er sich ganz von der Bühne zurück und lebte zurückgezogen in Mailand."

Ich konnte nicht feststellen, ob Marchesi mit Beethoven bekannt war. Ausgeschlossen scheint mir nach den folgenden Eintragungen, die in dem betreffenden Konversationsheft zu finden sind, nicht, daß Marchesi es gewesen ist, der sich in Gegenwart des Neffen Karl mit Beethoven — in französischer Sprache unterhalten hat.

Der Schreiber spricht von seiner letzten Oper; er beschwert sich über das Zurücktreten der „Deklamationsstücke" in den Opern (wahrscheinlich sind italienische gemeint) und selbst in den Kirchenwerken gegenüber den „Cabalettes". Die Cabaletta (richtiger Kavaletta, vom italienischen Cavallo = Pferd abgeleitet) bezeichnet eine Grille, ein Heupferdchen. In der Musik ist es ein gefälliger, hüpfend bewegter Satz in der Arie oder der Cavatine der italienischen Oper.

Der Schreiber erwähnt Neapel und Mailand, wo Marchesi geboren ward und starb. — Riemann nennt das Jahr nicht, wann Marchesi in Wien war und auftrat. Es müßte aber nach dem folgenden Satze seines Musiklexikons vor 1785 gewesen sein. Wenn aber Marchesi der Schreiber im 68. Konversationsheft ist, muß er im Mai — vielleicht kurz nach den beiden großen Akademien des Jahres — in Wien bei Beethoven gewesen sein (vor dessen Übersiedelung nach Penzing in das Haus des Schneiders Hörr).

Von Wien ist er dann nach Warschau abgereist, und von dort wollte er an Beethoven schreiben. Das ist wohl nicht geschehen.

Die Unterhaltungen des genannten Heftes beschäftigen sich mit Erwägungen über den Umzug nach Penzing. Es ist auch das Heft, in welchem der Bruder Johann vorschlägt, Beethoven möge zu ihm auf sein Gut Wasserhof in Gneixendorf kommen, dessen Vorzüge er wiederholt preist. Diese verhängnisvolle Reise unternahm Beethoven erst Ende September 1826.

Die Unterhaltung spielt sich so ab:

Der Neffe Karl: Crescentini, Marchesi, sind unter den größten. (Crescentini, der ungefähr zu gleicher Zeit lebte [1762—1846] ist wohl bekannter. Auch er ist in Wien gewesen [1806], wo ihn Napoleon hörte, der ihn 1806 nach Paris kommen ließ. 1812 trat Crescentini von der Bühne zurück und war dann in Neapel lange Jahre hindurch Gesanglehrer. Er hat auch Gesangsachen komponiert [nach dem Riemannschen Musiklexikon]. — Der Besuch Marchesis ist wohl vorher angekündigt, und Beethoven hat sich mit Karl über die Kastraten unterhalten.)

Blatt 13a.

Marchesi: Aujourd hui nous n'avons que de Cabalettes
On n'entend plus un Morceau de déclamation

Blatt 13b.

Der Neffe: Eine Reise gegen Süden würde dir wohl tun.
Nach Neapel.
Er wünschte dich zu begleiten.
In 1 Jahr kommt er wieder, und führt dich nach Neapel.
Sein Haus ist in Mailand.
Seine Mutter.
Alte Stücke.

Marchesi: en Italie on entend aujourd hui les Cabalettes même dans l'Eglise

Blatt 14a.

Marchesi (fährt fort):
à Rome surtout et même à Naples, mais on (ne) peut plus faire des Castrats.

Der Neffe: Das englische Klavier.

Marchesi: J'enverrai à Mons. Beethoven mon dernier Opera pour le soumettre à son jugement.
La masse du public est par tout presque la même
Il y a très peu de vrais connaisseurs.

Blatt 14b.

Marchesi (fährt fort): avec mille remercimens j'en ferai un Tableau et je le placerai au depot de mon lit comme mon ange tutelaire

Der Neffe: Wie in Österreich.

Marchesi: je prendrai la liberté de vous écrire de Varsovie et je vous donnerai compte de tout.

Nach den Äußerungen Marchesis auf der letzten Seite der Unterhaltung könnte man vielleicht vermuten, daß Beethoven seinem Gaste ein Bild von sich geschenkt habe, das Marchesi begeistert als anvertrautes Gut über seinem Bette als seinen Schutzengel anbringen will.

Unsere Meinung

Um Franz Liszts „Ungartum"

Der ehemalige Hofmusikverleger und Konzertdirektor Norbert Dunkl versucht in einem Artikel im Pester Lloyd „Franz Liszts Ungartum" nachzuweisen. Dunkl stellt die Behauptung auf, daß die feindselige Haltung gewisser deutscher Musiker gegen Liszt deren nationalistischer Einstellung entsprungen wäre. Das trifft natürlich nicht

zu. Diese Einstellung richtete sich nicht gegen Liszt als Ausländer, sondern gegen die neudeutsche Richtung an sich. Im übrigen war mit einer der hauptsächlichsten treibenden Kräfte gegen Liszt der aus Ungarn zugewanderte jüdische Geiger Joachim. Ginge es also nach der Theorie des Herrn Dunkl, dann hätten wir den grotesken Fall, daß ein Ungar von einem Ungarn bekämpft wurde. Weiterhin versucht der Autor des Artikels, das Magyarentum von Liszt glaubhaft zu machen auf Grund einer Äußerung, bei der einmal Liszt gegenüber Abranyi gesagt haben soll, daß es sein höchster Wunsch sei, in „heimatlicher Erde zu ruhen". Wäre dieser Wunsch des großen Toten, in Ungarn begraben zu werden, tatsächlich in irgendeiner Form so bestimmt geäußert worden, dann hätte man ihn sicher auch erfüllt. Bekanntlich liegt aber Liszt in Bayreuth begraben.

In der Tatsache, daß Liszt anläßlich einer großen Überschwemmung in Budapest eine Wohltätigkeitsaktion in die Wege leitete, sieht Dunkl einen weiteren schlagenden Beweis, daß Liszt ein echter Magyar gewesen sei. Wie nun aber, wenn sich Liszt auch als Wohltäter für Deutsche betätigt hätte? Aber auch das ist geschehen, und zwar in Paris im Jahre 1842. Und mit diesem Wohltätigkeitskonzert bekannte sich Liszt offen zum Deutschtum. Dieselbe kameradschaftliche Hilfsbereitschaft offenbarte Liszt mit seinem Einspringen für das Bonner Beethovendenkmal und mit seinem mutigen Eintreten für den aus Dresden geflohenen Richard Wagner. Hätte Liszt, dessen Vater sich übrigens in der deutschen Form „List" schrieb, sich wohl als Vollblut-Magyar so für deutsche Kultur eingesetzt, hätte er dann den „Allgemeinen Deutschen Musikverein" gegründet? Wäre ihm als Ungar der Mißerfolg des deutschen Komponisten Cornelius so zu Herzen gegangen, daß er seine Stellung in Weimar aufgegeben hat? Wir können das nicht glauben. Weil Liszt an der Landesakademie in Budapest unterrichtete, macht ihn Dunkl zum Magyaren. Liszt unterrichtete aber auch in Rom. Keinem vernünftig denkenden Menschen würde es einfallen, ihn deshalb zum Italiener zu stempeln.

Den Schwerpunkt der Beweisführung für das Magyarentum Liszts verlegt Dunkl auf die folgenden Kompositionen:

die ungarischen Rhapsodien,
das ungarische Königslied,
die aus Anlaß der Krönung des ungarischen Königs geschriebene Krönungsmesse,
die Transkription des Rakoczi-Marsches,
die ungarische Fantasie für zwei Klaviere,
sowie die sinfonische Dichtung „Hungaria".

Aber was bedeuten diese Kompositionen zahlenmäßig innerhalb seines Gesamtschaffens? Hat Liszt nicht auch eine Rhapsodie espagnole geschrieben? Nach der Beweisführung Dunkls wäre er dann Spanier, denn diese übt „solche zündende Wirkung aus, daß es gänzlich undenkbar wäre, wenn sie ein einer anderen ... Nationalität angehöriger Komponist geschaffen hätte". Sollte Liszt etwa Däne gewesen sein, weil er eine sinfonische Dichtung „Hamlet" schrieb? Das ist alles gerade so absurd, wie wenn man beispielsweise Beethoven zu einem Ungarn machen wollte, weil

er zur Eröffnung des Budapester Theaters das Festspiel „Die Ruinen von Athen" oder für den ungarischen Magnaten Esterhazy die C-dur-Messe komponiert hat.
Wir wollen bei alledem nicht übersehen, daß der Ausdrucksstil des Gesamtschaffens von Liszt echt deutsch ist. Das ist aber bluts- und rassenmäßig bedingt, und Liszt ist nach seiner blutsmäßigen Abstammung unleugbar Deutscher, und damit fällt die von Dunkl versuchte Beweisführung in sich zusammen.

Hans Pfitzner als Humorist

Der Leser dieser Überschrift muß sich natürlich sehr wundern, denn er hat aller Wahrscheinlichkeit nach bis heute Verschiedenes von Pfitzner als schwierigem oder kämpferischem Mann gehört, aber „Pfitzner als Humorist" — das klingt ihm doch fast selber nach Faschingsscherz. Und dennoch ist das Wort ebenso ernst gemeint, wie umgekehrt der Todesernst unangebracht ist, mit dem viele Leute Hans Pfitzner gegenübertreten zu müssen glauben. Oft hat ihnen irgend jemand, mit dem unzufrieden zu sein der Meister seinen guten Grund hatte, ein Vorurteil beigebracht, das bei persönlichem Zusammensein mit Hans Pfitzner schnell genug vergessen wird. Wo man einen einsamen, düster-verschlossenen Mann anzutreffen erwartete, tritt einem ein geistreich-geselliger, lebhaft-mitteilsamer Künstler gegenüber, den die Natur mit der Gabe eines höchst schlagkräftigen Witzes bedacht hat. Berühmt sind bei Pfitzners Freunden seine Kalauer, von denen man an einem einzigen Abend manchmal ein Dutzend mit nach Hause tragen kann und zwar lauter gute. Jemand hat einmal bemerkt, es sei doch eigentümlich, daß so viele berühmte Musiker zu kalauern pflegten, dies müsse seinen Grund in der, einem Musiker naheliegenden Auffindungsmöglichkeit gleicher Wortklänge haben; wie dem auch sei, jedenfalls hat sich der Meister mit seinem Jugendfreund, dem großen Cellisten Heinrich Kiefer, in Kalauern förmlich geübt und gibt gerne auch solche dieses wie anderer Freunde zum besten. Überhaupt: Was weiß er bei einem guten Tropfen Wein Köstliches zu erzählen von Leuten, die er kannte! Besonders von berühmten Schauspielern. Den Altmeister bayerischer Komik, Konrad Dreher, glaubt man förmlich vor sich, wenn Pfitzner vormacht, wie er von ihm einst in Straßburg mit sonderbar flatternder Handbewegung und den Worten begrüßt wurde: „Herr Professa, Ihr Ruhm fliagt durch die Welt ..." Hier kommt dem Meister jene reiche Dosis mimischer Begabung zustatten, die es ihm auch ermöglicht, seine Gäste durch den glänzenden Vortrag etwa des „Datterich", der einzigartigen Frankfurter Lokal-Gedichte Friedrich Stoltzes oder eines Thoma-Einakters zu erheitern. Wer diesen Lachstürme entfesselnden Hans Pfitzner, der da übrigens neben einem erstaunlichen Gedächtnis eine genaue Kenntnis der verschiedensten deutschen Dialekte und Stammeseigentümlichkeiten verrät, einmal erlebt hat, dem offenbaren sich die oft besprochenen Beziehungen zwischen dem Komponisten und seinem Deutschland in einem ganz neuen Licht. Er erfährt, daß derjenige, in dessen Schöpfungen sich die deutsche Volksseele so rein spiegelt, auch in seinem Menschentum und besonders seinem Humor mit jedem Blutstropfen zu uns gehört.

Welchen Niederschlag dieser Humor in Pfitzners Werken, beispielsweise im zweiten „Palestrina"-Akt, im „Christelflein", in zahllosen Liedern, an gewissen Stellen der Kantate oder des Streichquartetts Op. 13 findet, läßt sich hier gar nicht aufzählen. Es läßt sich leider auch nicht viel von den außermusikalischen rein humoristischen Arbeiten des Meisters verraten, denn so sehr er sie als zu seinem Wesen gehörig empfindet, wünscht er doch ihre Veröffentlichung zu seinen Lebzeiten nicht. Was für Kostbarkeiten damit der Nachwelt überantwortet werden, mag aus der Andeutung hervorgehen, daß sich unter ihnen eine Parodie von „Der Widerspenstigen Zähmung" und zwar im Stil G. A. Bürgers, E. Th. A. Hoffmanns und Wilhelm Buschs befindet. Überall ist der Ton der betreffenden Dichter fein getroffen, am täuschendsten aber vielleicht der Buschs. Das hängt damit zusammen, daß die Quellen des Humors bei Pfitzner und Busch in nächster Nachbarschaft liegen, beide im Bereich bitteren Lebensernstes. Wie die seltsam drastischen Verserzählungen, mit denen Busch uns zum Lachen zwingt, der Weltüberwindung entwuchsen, so gedeiht Pfitzners Satire nahe bei der philosophischen Einsicht in den „Wahn" des Menschlichen, Allzumenschlichen. Es ist also ein tiefgründiger deutscher Humor und dementsprechend auch sein Thema ein durch unsere bedeutendsten Humoristen von Lauremberg bis Scheffel, von Reuter bis Keller und Raabe immer wieder abgewandeltes: das Mißverständnis zwischen Ideal und Wirklichkeit.
Daß Künstler, die für ihre Sache auch mit den Waffen des Witzes kämpfen, gerade am liebsten nach diesem Mißverhältnis zielen, nimmt angesichts ihrer täglichen Erfahrungen nicht wunder, am wenigsten bei Musikern, welche durchschnittlich den größten, schon rein „prinzipiellen" Widerstand der sogenannten Unmusikalischen zu überwinden haben. So ist alles exzentrisch Scheinende und Ironische an dem Kapellmeister Kreisler zu erklären, den E. Th. A. Hoffmanns Phantasie aus selbsterfühltem musikalischen Leiden und Freuden hervorsprudelte. Ähnlich hat C. M. von Weber in Prosaschriften und Versen den Abstand zwischen der Musik und dem, was Stümper, Spekulanten und — Italiener aus ihr machten, humorvoll aufgezeigt. Schärfer wird der Ton bei Richard Wagner. Er beginnt seine Schriftstellerlaufbahn zwar mit eleganten, hie und da höchst vergnüglichen Feuilletons im damaligen Zeitstil, gibt in den „Erinnerungen an Spontini" eine musikalische Charakterstudie von außerordentlicher Komik, behält aber in den großen Kunstschriften nur noch gewisse sarkastische Wendungen bei, um dann allerdings später, wenn es, wie z. B. in der Schrift „Über das Dirigieren" um die Wiedergabe seiner Werke geht, mit ernstgemeintem Spott nicht zu sparen. Der mußte hier eingesetzt werden, denn auf die „musikalischen Befreiungskriege" der Weberzeit war, wie Pfitzner selbst in seiner Rede „Was ist uns Weber?" (Hans Pfitzner — „Gesammelte Schriften", Augsburg, 1926, Bd. I, S. 106) ausführt, ein Kampf getreten, „viel schwerer, unerfreulicher, einsamer und ernster", als je zuvor. Noch schlimmer sah es damals aus, als es Hans Pfitzner drängte, ebenfalls mit der Feder für die Reinheit der Musik einzutreten. Die Dissonanzen: Ideal und Wirklichkeit, Kunst und Leben schienen unauflösbar, und so durchziehen zwei sich gegenseitig ergänzende große, dem Verfall entgegengestellte Themen alle Schriften unseres Meisters: Der Einfall als Ausgangspunkt musikalischen Schaffens und — werkgetreue Wiedergabe.

Natürlich bietet für die Entfaltung reichlicher Ironie das letztere Kapitel die besten Möglichkeiten. Hier hat Pfitzner zwei vollendete Satiren gegeben und zwar in dem „Scherzo" „Bart und Bühne" und der Bearbeitung des „Lohengrin" als Kurzoper. In „Bart und Bühne" (Gesammelte Schriften, Bd. I, S. 41 ff.) wird die Forderung, daß jede Wiedergabe eines Kunstwerkes der Vision des Autors nachzuspüren habe, speziell auf die Kunst der Maske und das schon im Motto aufgeworfene Problem: „In was für einem Bart könnt ich ihn wohl am besten spielen?" bezogen. Nach amüsanten Betrachtungen über die geheimnisvollen Zusammenhänge „zwischen den Säften des Haarbodens, die dem Haare die Farbe geben, den Stimmbändern zumal den männlichen und manchem elementaren Charaktereigenschaften des Menschen" kommt Pfitzner auf die sinngemäß den verschiedenen Opernfiguren zuzuteilende Haar- und Bartfarbe zu sprechen, wobei Hundings Ehre und sein blonder Bart durch höchst logische, in folgendem verblüffendem Satz gipfelnde Ausführungen „behütet" wird: „Er (Hunding) ist, gegenüber Siegmund, so recht, was man die Welt nennt, und derjenige werfe den ersten schwarzen Farbenklex auf seinen Bart, der sich auf Siegmund-Sieglindes Seite schlüge, wenn ihm der Fall Hunding im Leben begegnete ..."

Unter dem beziehungsreichen Decknamen „Paralyticus Schöpfrich" ließ Pfitzner am 10. Oktober 1930 in der „Allgemeinen Musikzeitung" — „Lohengrin als Kurzoper bearbeitet" erscheinen, einen scharfen satirischen Hieb auf die unverschämte Überheblichkeit, mit der sogenannte „schöpferische" Interpreten die größten Meisterwerke traktieren. Zur Vergegenwärtigung der Tiefe des damaligen Niveaus ist es sehr lehrreich, diese Kurzoper „Lohengrin" zu studieren. Schon in der Einleitung finden sich ironische Sätze etwa der Art: „Vor allem müßte die Musik als völlig überwunden, zeitraubend und veraltet, ganz fortgelassen werden." „Zu einem tragischen Schluß ist kein Anlaß gegeben! Seit Bernhard Shaw Beherrscher der deutschen Bühnen ist, weiß die Welt, daß es Helden nie gegeben hat." Dann wird in echt „neusachlichen" Versen die ganze „wesentliche" Lohengrinhandlung in drei Spalten nachgedichtet und man freut sich schon eingangs der einzelnen Akte über die immer wiederkehrende Bemerkung: „Szenerie wird nicht angegeben; der Regisseur macht's doch anders."

Weitere Beispiele für Pfitzners originalen Witz finden sich in der übrigens für jeden Tristansänger unerläßlichen Abhandlung „Melot der Verruchte". Dort heißt es einmal (Gesammelte Schriften, Bd. I, S. 32): „Woher kommt es z. B., daß Gunther allenthalben, wo man auch hinhört, für einen ganz erbärmlichen Schwächling gehalten wird, für einen Feigling und Schurken? Weil Herr Müller sich irrtümlich für Siegfried hält, dessen Sphäre als die seinige annimmt und von da aus auf die „Nebenrollen" herabsieht; anstatt sich zu erinnern, daß die Erde sein Niveau ist, und sich zu fragen, wie er sich wohl benehmen würde, wenn er plötzlich in eine Affäre zwischen einem Sohne Wotans und einem Sohne Alberichs verwickelt würde." An einer Stelle in „Werk und Wiedergabe" (Ges. Schriften, Bd. III, Augsburg, 1929, S. 308 ff.) findet sich folgender belustigender Vorschlag: „Ich empfehle, als zeitgemäß, ein neues Gesellschaftsspiel für Kinder; es heißt „Spielleiter mit Idee". Aufgeweckte Kinder von sieben Jahren an können da ganz gut mitspielen. Jeder kriegt ein berühmtes Theater-

stück und muß nun „Ideen" zu einer Inszenierung sagen; es gilt aber nur das, was noch nie da war. Also: Adolf kriegt „Penthesilea". Er läßt die Amazonen auf Motorrädern kommen. Emil kriegt den „Hamlet". Er macht aus dem Helden ein Mädchen „Hamletine" und aus „Ophelia" einen Kavalier „Ophelius". Lieschen kriegt den „Freischütz". Sie läßt die Wolfsschlucht ganz fort, und legt statt ihrer eine kleine Revue ein. Karlchen kriegt den ersten Preis. Er läßt den Lohengrin auf einem Känguruh kommen. Dies war bestimmt noch nicht da, während das bei den drei vorhergehenden „Ideen" doch noch etwas zweifelhaft war. Fritzchen kriegt den „Wilhelm Tell". Da er einen schönen Baukasten hat, möchte er das ganze Stück auf einer Treppe spielen lassen. Das war aber in Berlin schon da — und so verliert er leider. Als erste Regel des Spieles gilt: Wer es vergißt, das, was im Stück links stand, nach rechts zu stellen und umgekehrt — der zahlt einen Knopf!" Doch, wo sollen Aufzählungen hinführen, wenn hunderte von ähnlichen satirischen Glossen die Lektüre der drei Bände von Pfitzners Ges. Schriften zu einem seltenen Genuß machen? Nur an einen Vers aus einer Moritat des Meisters auf ein mißglücktes Kölner Konzert (mitgeteilt bei: Walter Abendroth: „Hans Pfitzner, München, 1935, S. 148) sei um der Anwendungsmöglichkeit auf gewisse Kulturverbilligungsbestrebungen willen noch erinnert. Er heißt:

„Nämlich dem, der irgend kunstbeflissen,
sei getreulich dieses eingeimpft:
Wer umsonst kann schöne Kunst genießen,
ist es, der nachher am meisten schimpft."

Nicht allein, um das Persönlichkeitsbild eines unserer größten Komponisten nach einer sehr wesentlichen Seite hin zu korrigieren, sind diese Zeilen geschrieben worden, sondern, das sei hier ganz offen gestanden, auch als Anregung zum Lesen der Pfitznerschen Schriften. Längst vor der Machtübernahme, ja teilweise vor Gründung der Partei ist in ihnen eine Musikästhetik niedergelegt worden, die der nationalsozialistischen Weltanschauung völlig entspricht. Die Lehre vom Primat des Einfalls, welche in den Aufsätzen „Zur Grundfrage der Operndichtung" und besonders in der „neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz" vertreten wird, die Forderung werkgetreuer Wiedergaben in „Bühnentradition" und „Werk und Wiedergabe", das mutige Eintreten für Verschollenes und für die Ehre verkannter Meister in „Romantisches" und „Futuristengefahr", was bedeutet es anderes als ein einziges großes Bekenntnis zu dem schöpferischen Genius, zu der Persönlichkeit, die doch auch für uns „höchstes Erdenglück" ist? Wir werden aus der artistischen Musikkritisierweise niemals richtig herauskommen, wenn wir nicht Pfitzners Musikästhetik zur Richtschnur nehmen und dementsprechend das Wunder der Inspiration in jenes richtige Verhältnis zur technischen Mache setzen, welches gerade auch die nationalsozialistische Kunstauffassung verlangt, und aus dem weiter der notwendige Schutz der also „Begnadeten" vor Entweihung durch „unheiligste Hand" folgt. Es sage keiner, solche Entweihungen seien heute nicht mehr möglich, ein Kampf dagegen überflüssig. Die „Wursteltradition" und der „Narr auf eigene Hand", um mit Pfitzner zu reden, sind bei der Wiedergabe

von Bühnenwerken noch oft genug die bevorzugten Berater „schöpferischer", experimentierender Regisseure, manches romantische Meisterwerk harrt noch seiner Auferstehung und — was die Lehre vom Primat des Einfalls anlangt, die muß sich heute, anstatt wie einst von Herrn Bekker, von einem Herrn Bahle antasten lassen und zwar in der gleichen „Frankfurter Zeitung", an der auch Herr Paul Bekker Musikkritiker war! Wer greift da nicht zu den Waffen? Zu den geistigen Waffen der Pfitznerschen Schriften?

Ludwig Schrott.

Merkwürdige Musikfreunde

Aus der Selbstbiographie des bekannten Freiburgern Psychiaters A. E. Hoche: „Jahresringe. Innenansicht eines Menschenlebens". (J. F. Lehmanns Verlag, München.)

In einem Konzert saß neben mir ein offizieller Mann, der später im Weltkrieg eine gewisse Rolle gespielt hat (ich denke, die Personenbezeichnung ist genügend unbestimmt). Unter den Solisten, die auf dem Zettel verzeichnet waren, befand sich Dr. Römer und Dr. Felix v. Kraus; nach längerem Sinnen sagte mein Nachbar: „Sagen Sie doch, Herr Professor, Sie müssen das doch wissen, in was werden eigentlich die Sänger im Doktorexamen geprüft?" Der Chor erhob sich und sang die Rhapsodie von Brahms zu den Textworten aus Goethes Harzreise; beide Autoren konnten zufrieden sein mit ihrer Wirkung auf den Kunstfreund: „Ganz nett, besonders der Text; aber wissen Sie, was mir an dem Stück am besten gefallen hat? Wie der ganze Chor am Anfang so wie ein Mann aufgestanden ist." Das Konzert nahm seinen Fortgang, und Marteau, der als Nachfolger Joachims von Genf nach Berlin berufen war, spielte; im Knopfloch seines Frackes leuchtete ein kleines rotes Bändchen, das mir nichts besagte, aber die Auferksamkeit meines Nachbarn augenscheinlich ganz absorbierte; noch während des Spieles flüsterte er mir zu: „Der hat ja den Roten Adlerorden." Ich nickte stumme Zustimmung; was wußte ich denn von den Bändchen. Der Ausdruck des Gesichtes neben mir verriet angestrengtes Nachdenken über die Frage, wie man diesen Orden einem französischen Schweizer geben könne. Endlich hatte er des Rätsels Lösung gefunden und sagte abschließend: „Na ja, alles das auswendig zu spielen."

Ich gedachte seiner viele Jahre später in einer Aufführung von Tristan und Isolde im Charlottenburger Opernhaus; das Haus wurde dunkel, und aus dem Orchesterraum hoben sich die ersten verhauchenden Geigentöne des Vorspiels, als plötzlich hinter mir eine fette Stimme sagte: „Lauter!"

Von den verschiedenen Arten, Musik zu hören, sind mir diese beiden als die sachlichsten und gediegensten in Erinnerung geblieben.

Echte Musik hören, heißt nicht in Beschaulichkeit versinken, auch nicht in süßliche Träume, sondern durch das stofflose Medium der Tongestalten einen Formwillen und eine Formarchitektonik erleben. Das heißt aber noch weiter: die im Hörer schlummernden, dem Künstler ähnlichen Formkräfte erwachen zu fühlen.

Alfred Rosenberg
(„Der Mythus des 20. Jahrhunderts").

Neue deutsche Musik

Fünf Uraufführungen mitteldeutscher Komponisten in Gera

Der Ortsverband Gera der NS-Kulturgemeinde brachte im Konzertsaale des Reußischen Theaters Werke mitteldeutscher Komponisten zur Uraufführung. Ein Ereignis, dem wir einige grundlegende Erörterungen widmen müssen. Sie stehen in engem Zusammenhang mit den Fragen einer Musik unserer Zeit.

Die Idee der Veranstaltung ist Erbprinz Reuß zu danken. Die NS-Kulturgemeinde hat in Verbindung mit der Stadt Gera und dem Reußischen Theater die Idee verwirklicht. Eine ungeheure Vorarbeit hat Prof. Heinrich Laber, Gera, geleistet. Das Ergebnis dieses einen Abends spricht für die Umsicht, mit der hier ein zeitgenössisches Musikprogramm zusammengestellt wurde.

Zwar hinterließ der Abend inhaltlich und in seiner Forderung eine Vielfalt der Eindrücke, die nicht allein im Wesensunterschied der Persönlichkeiten liegt. Denn hier zeigt sich das Suchen um den Stil unserer Zeit, der sich bereits in zwei Hauptlinien verschiedentlich andeutend, auch in diesem Uraufführungskonzert wirksam wurde.

Eine Vielfalt der Eindrücke: und doch ist keine Entwicklung der Musik denkbar ohne die großen Bindungen, die jedem schöpferischen Menschen, der aus seiner Zeit für sie und über sie hinaus für die Zukunft der deutschen Kultur schafft, aufgegeben sind. Denn jeder schöpferische Akt, mag er sich im Werk zunächst auch noch so absonderlich, ja fremd kundgeben, ist der Vergangenheit des deutschen Geistes verpflichtet.

Bindungen nach rückwärts brauchen nicht den Stempel stilistischen Epigonentums zu tragen. Gerade wenn diese Bindungen in ihrem vollen verantwortlichen Sinne recht verstanden und aufgenommen werden, kann auch das neue Werk ein neuartiges, persönliches Gesicht tragen. Denn die Verpflichtung, die wir meinen, geht viel weiter als die Forderung, bei den alten und großen Meistern in die Schule zu gehen. Sie ist uns mehr als eine Frage des Stils. Wie wir ja auch unter „Romantik" schließlich nicht allein jene geschichtlich begrenzte Epoche deutschen Geisteslebens verstehen, sondern einen tiefen Wesensinhalt alles Künstlerischen überhaupt.

Das Geraer Festkonzert der Uraufführungen bedeutet uns aber auch ein Programm. Es heißt: die deutsche Gegenwart ist verpflichtet, den schöpferischen Kräften in der Musik zur sichtbaren, realen Wirkung zu verhelfen. Die NS-Kulturgemeinde ist sich dieser Aufgabe insbesondere bewußt. Sie bringt hier Werke zeitgenössischer Komponisten zur Uraufführung, die ihr für die Fortentwicklung deutscher Musik wesentlich erscheinen. Das Geraer Uraufführungskonzert ist, blicken wir um uns, eine einzig dastehende Tat. Sie muß als Beispiel zukunftweisend sein. Es müßte einfach eine Selbstverständlichkeit werden, daß jede Stadt in Deutschland, die heute Anspruch darauf erhebt, am geistigen Leben der Nation teilzuhaben, jährlich wenigstens ein Konzert in den Dienst der Musik unserer Zeit zu stellen. Der Rundfunk hat in solcher Richtung bereits vorgearbeitet. Ein jährlich wiederkehrendes Konzert zeit-

genössischer Musik (wir denken hier beileibe nicht allein an Uraufführungen, gerade Wiederholungen wertvoller und zukunftweisender zeitgenössischer Werke sind zu begrüßen) auch in kleineren Städten würde uns gewöhnen, wieder an Aufgaben heranzutreten, die weit mehr vom Hörer fordern als Bereitschaft der Aufnahme, die von ihm Stellungnahme fordern. Und gerade in kleineren Städten sind die Voraussetzungen für solche Uraufführungskonzerte besonders günstig. Die Orchester und Künstler sind hier meist nicht so überlastet wie in den Kunstzentren, das „Publikum" ist nicht so verwöhnt. Der Widerhall ist hier konzentrierter, geht nicht in der Flut der Ereignisse unter, wird wirklich zum Musik-„Fest", bleibt nicht bei der Musik-„Börse", auf der gute und schlechte Ware geboten wird.

Des Weimarers Curt Rücker „Vorspiel für Orchester": Hier erscheint weniger straffe Gestaltung wesentlich als schwärmerisches Musizieren, das sich in vielen in der Instrumentation außerordentlich farbig leuchtenden Vorhaltswirkungen kundgibt. Die Bezeichnung „Vorspiel" wird im weitesten Sinne aufgefaßt: Einführung in die Welt des Klangs als Phänomen. Stilistische Folge: der Klang mündet in breite Flächen impressionistischer Farbe.

Helmut Meyer von Bremens „Sonnenthema mit Variationen" für Sopran und Orchester, Werk 26: klanggehaltene Dichtungen der Mutter, deren etwas eng begrenzte Sehweite das Erlebnis der Sonne, die Licht und Schatten wirft, in symbolische Beziehung zu dem Leben bringt. Mit Hilfe der Variation wird das Thema der Sonne musikalisch geschickt zum Kranze gebunden. Das Fragment (von neun vorgesehenen Teilen des Werks erklangen drei) verrät eine wesentliche Fähigkeit: eine literarische Idee in das Eigenleben der Musik wirklich zu übertragen. Der Charakter der Auseinandersetzung zeigt sich in der polyphonen Anlage, die vor allem in der dritten Strophe des dritten Teils zu hohem Eigenleben vorstößt. Eine kunstvoll geführte Doppelfuge trägt hier den Kampf aus; er endet in einer großartigen Steigerung tragischen Ausdrucks.

Fritz Reuters „Konzert für Orgel und Streichorchester": Musik an sich! Eine elementare urwüchsige Musizierkraft trägt das Werk. Der absolute Spielwille des Barock erscheint im Gewande herben, gegenwärtigen Ausdrucks. Oft wird eine aus sich selbst wirkende Einstimmigkeit, als ob die Melodie neu als alleinherrschendes Recht erscheinen sollte, nur umspielt. Der Musiziercharakter verträgt keine Unterbrechung: die Suite ist durchkomponiert, die Freude am Spiel wirkt sich organisch über rasche und gemäßigte Zeitmaße aus, sie endet, weil auch Freude und Spiel einmal ein Ende haben müssen. Im Adagio eine geradezu ergreifende Stille, Ruhe im Spiel der Kräfte. Diese Musik ist weit weg von allem Artistischen. Sie ist gesund und offenbart höchste ethische Kraft.

Hermann Ambrosius' „VII. Sinfonie": Sie spinnt die Form des Sonatensatzes über das ganze viersätzige Werk, wodurch ein ungemein logischer, innerer Zusammenhang zwischen den Sätzen entsteht. Ihre geistige Haltung ist weltanschauliches Bekenntnis. Das Ich-Erlebnis wird in Beziehung zur Gemeinschaft gebracht, eine elementare, in der Form ungeheuer gebändigte, durchaus persönlich stilistisch etwa

Pfitzner weiterführende Tonsprache ist von einer teils bizarren Rücksichtslosigkeit. Echtes Pathos — Mut zum Pathos! — steht in Beziehung und Wechselwirkung zu innerer Besinnung, die in erschütternden Kantilenen von herber Linienführung zum Ausdruck kommt.

Reuter und Ambrosius sind zu den Bewahrern einer verpflichtenden deutschen Musikvergangenheit zu zählen, deren formaler Reichtum eine persönliche Sprache in die Höhe absoluter Musik erhebt.

Otto Wartischs „Alt-Lieder mit Kammerorchester": Musikalische Skizzen en miniature (trotz eines teils anspruchsvollen Orchesterkolorits) um heitere, volkstümliche Texte. Hier ist keine Auseinandersetzung nötig. Bilder, Zeichnungen, Musik ohne Inanspruchnahme, gar nicht bekennend in irgendeinem Sinn.

Die Darstellung der Werke war unter der Einsatzbereitschaft des Dirigenten, Prof. Heinrich Labers, abgesehen von einer noch nicht restlosen Übereinstimmung zwischen Orgel und Orchester im Falle des Reuterschen Werks, glänzend gelungen. Die Reußische Kapelle zeigte sich als ein Klangkörper schönster Ausdrucksfähigkeit. Solisten waren Berglijot Schoder-Dahl-Berlin, Sopran, Stefanie Rose-Gotha, Alt, und Walter Zöllner-Jena, Orgel. Hans Rutz.

Hinweis auf zeitgenössische Unterhaltungsmusik

Je mehr sich die Kunstmusik als erbauende Musik von der Volksmusik als der unterhaltenden Musik trennte, um so mehr steigerte sich die erstere bis zum artistischen Spiel mit feinen Luxusformen, während die letztere in billige Plattheiten abglitt. Die Formgewandheit wurde zum allgemeingültigen Herrschaftsprinzip erhoben, während der Inhalt immer seelenloser wurde. Aber schließlich kam man auch auf diesem Wege nicht mehr weiter, und man versuchte sich in alten Spielformen, ohne zu merken, daß man immer mehr in rein technische Spielereien hineingeriet, die dem Hörer zwar wenig zu sagen hatten, ihn dafür um so mehr verblüfften. Der schöpferische Musiker isolierte sich mehr und mehr und verlor damit jegliche Bindung mit der Gemeinschaft. Selbst die geringe Schicht der Intellektuellen wurde aufgespalten in eine Vielzahl von Gruppen und Grüppchen, die sich um einen gerade gültigen Namen scharten. Gültigkeit hatte nur das absolut Neue, das Nochniedagewesene, das Einzigartige. Selbst der nachschaffende Künstler wurde von dieser Sucht nach dem Ungewöhnlichen erfaßt und seine Interpretation nahm Formen an, die einer werktreuen Wiedergabe, nicht selten sogar den Absichten des Komponisten, vollständig zuwiderliefen. Die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik schien verloren. Sie mußte aber in dem Augenblick wieder zum Durchbruch kommen, da man sich auf die Grundwerte der Musik besann. Mit dem Augenblick, da durch die Machtübernahme durch den Nationalsozialismus der jüdische Musikbetrieb zurückgedrängt wurde, war die Bahn für eine völkisch ausgerich-

tete Musikkultur frei. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Wandlung sich nicht gleichzeitig mit der politischen vollziehen konnte. Aber daß in der Zwischenzeit sich eine spürbare Veränderung in der Musikauffassung vollzogen hat, belegt die Tatsache, daß halbfertige Skizzen rauschhafter Klangvisionen und chaotischer Rhythmen keinen Eindruck mehr machen. Der unverdorben gebliebene Instinkt hat sich der natürlich und organisch gewachsenen Volksmusik zugewandt, deren Elemente nunmehr in breitem kraftvollem Strom sich in die Kunstmusik ergießen. Mit beispielhafter Deutlichkeit zeigt sich die befruchtende Kraft der Volksmusik, Symbol des völkischen Erwachens.

Sie wird spürbar in den im Schott-Verlag in Mainz erschienenen „Bauerntänzen" für Orchester von Friedel-Heinz Heddenhausen. Die Melodik ist wesentlich volksmäßig beeinflußt, aber auch die vitale Stoßkraft der Rhythmen tritt formbildend in Erscheinung. Dieselben Wesenszüge spiegelt die im selben Verlag erschienene „Ländliche Suite" Op. 23 für kleines Orchester von Hans Gebhard. Daß das Werk dieses Elsässers stark vom Tanz her konzipiert ist, hängt mit der musikalischen Entwicklung des Komponisten zusammen. Handelt es sich bei den eben genannten Werken um stilisierte Volksmusik, so tritt diese in greifbarer Stofflichkeit in Erscheinung in den „Drei Masuren-Tänzen" für kleines Orchester des dem ostpreußischen Volksraum entstammenden Herbert Brust. Diese drei Tänze: „Wachteltanz", „Stampfpolka" und „Haiduk" sind im Verlag von Ries & Erler-Berlin erschienen. Hier allerdings erhebt sich die Frage, ob die diesem Werk immanenten rhythmischen Kräfte in ihrer Wirksamkeit nicht geschmälert werden, wenn sie statt zum Tanz nur als Hörmusik erklingen.

Unterhaltsame, gut instrumentierte Hörbilder veröffentlicht Hans Petsch unter dem Titel „Fünf kurze Geschichten für Orchester" im Schott-Verlag Mainz. Seine tonmalerischen Mittel streben nach Einfachheit der Formulierung, aber die Umschmelzung impressionistischer Ausdruckselemente in volksmäßig gebundene gelingt nicht immer. Starke impressionistische Haltung offenbart die von Hans-Ferdinand Petsch geschriebene ebenfalls bei Schott verlegte „Abendmusik". Hinter der gleitenden, urwüchsig fließenden Melodik wird eine starke schöpferische Kraft offenbar. Gegenwartsnaher in der substanziellen Behandlung ist die bei Ries & Erler erschienene „Abendmusik" von Erwin Dressel. An einem Thema aus Mozarts unsterblicher Oper „Die Zauberflöte" zeigt Werner Trenkner seine starke Begabung für Variationskünste. In elementarer Eindringlichkeit läßt er alle Gesetze formender Kräfte spielen.

Es ist ein gutes Zeichen der Gesundung innerhalb des heutigen Musikschaffens, daß solche Werke geschrieben werden. Es ist eine volksnahe Kunst, die hier mit unmittelbarem Ausdruck zu uns spricht. Mag bei manchem dieser Stücke auch nur dem ganz Feinhörigen noch die darin aufgefangene Volksmusik spürbar sein, so bedeutet das doch immerhin einen Gewinn. Die ungebändigte Kraftfülle der Volksmusik bricht in anderen dagegen ganz hemmungslos durch, wenn auch teilweise umgeformt. Wenn solche Musik allgemein zur Unterhaltungsmusik wird, dann schließt sich allmählich wieder die Kluft zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik.

Rudolf Sonner.

Hans Stieber: Der Eulenspiegel

Uraufführung in Leipzig

Einen dankbareren Stoff für eine deutsche Volksoper hätte der Dichterkomponist Hans Stieber kaum finden können als die echteste Volksgestalt der deutschen Literatur, den Schalksnarren Till Eulenspiegel, der im Mittelpunkte seiner neuesten Bühnenschöpfung steht. Er nennt dieses neue Werk „musikalisches Spiel", nicht „Oper", will also damit schon zu erkennen geben, daß er weder textlich, noch musikalisch sich an das gebräuchliche Opernschema hält; sondern in einigen aus dem Volksleben herausgegriffenen Bildern das Treiben des Eulenspiegel ins allgemein Menschliche und Symbolhafte umdeutet.

In Anlehnung an die mittelalterlichen Hans-Wurst-Spiele läßt der Dichter dem Stück ein Vorspiel auf dem Kasperle-Theater vorausgehen: „Eulenspiegels Geburt oder Das Lebenselixier", in dem auf naive und allegorische Weise die Geburt Eulenspiegels aus dem Stein der Weisen dargestellt wird. Im ersten Akt erleben wir ein lebensfrisches und heiteres Volksbild, wo Eulenspiegel die Spießbürger von Mölln prellt. Eine eigentliche Handlung beginnt jedoch erst im zweiten Akte. Till hat eine Nacht bei einer Pestkranken (der Braut des Apothekers) zugebracht. Aber er will nicht an der Pest sterben, sondern dem Sensenmann zuvorkommen und sich lieber durch einen kühnen Schelmenstreich einen ehrlichen freien Tod am Galgen verdienen. Unter der Maske des Kämmerers des Herzogs versetzt er durch gefälschtes Geld das Volk in einen rasenden Taumel und gewinnt, vor Gericht gestellt, durch eine Narrenrede die Gunst des Herzogs, der aber den Zauberspiegel von ihm verlangt. Während sich der Herzog und der Abt noch um den Besitz des Spiegels streiten, hält Eulenspiegel beiden den echten Lebensspiegel vor, in dem sie erkennen, wie und was sie wirklich sind. Als der mißgünstige Apotheker dieses Wunderglas zerschlägt, ist das Spiel aus, doch Eulenspiegel tritt in einem Epilog vor den Vorhang und will weiter „den Stein der Weisen in die Welt spiegeln, solang es Gott gefällt!"

Zu diesem geistvoll angelegten, in kerniger mittelalterlicher Sprache gehaltenen, oft nur zu weitschweifigem und wortreichem Text hat Stieber eine Musik geschrieben, die einen außerordentlichen Kenner und Könner verrät. Dem mittelalterlichen Stoff entsprechend wendet er sich mit Vorliebe alten musikalischen Formen zu (Variationen, Fuge, kanonische Künste), die er mit unbeschränkter Meisterschaft beherrscht. Weniger wäre hier zweifellos mehr gewesen, denn wo man den heißen Atem des Musikdramatikers erwartet, stößt man auf etwas trockene und akademisch kühle Erfindung. Auch hat sich die nicht immer sangbare Führung der Singstimmen oft dem Gefüge der instrumentalen Polyphonie unterordnen müssen. Von reicher Farbigkeit jedoch ist seine Orchestersprache und im Vorspiel auf dem Kasperle-Theater weiß er auch mit kleinstem Orchester (8 Mann und Cembalo) verblüffende Wirkungen zu erzielen. Wirklich große Höhepunkte erreicht er in den Massenszenen; so steckt eine lebendige volkstümliche Kraft in den humorvollen Volkschören des ersten Aktes, und von wirklicher Ausdruckskraft ist

die Tanzorgie des aufgewühlten Volkes, in deren Taumel sich die grausigen Rufe der Flagellanten mischen.

Im ganzen kann man in dieser bedeutsamen Arbeit eines ehrlichen und begabten Musikers zwar noch keine Erfüllung, aber doch einen wichtigen Markstein auf dem Wege zur Erneuerung der deutschen Oper erblicken. Das szenisch und musikalisch über alle Maßen schwierige Werk steht und fällt mit der Wiedergabe, und die hohe Qualität der Leipziger Aufführung entschied den Erfolg. Die glanzvolle, bis ins letzte durchgearbeitete Inszenierung durch Direktor Dr. Schüler, die temperamentvoll gestaltende musikalische Leitung durch Generalmusikdirektor Paul Schmitz, die prachtvolle Leistung des durch körperliche und geistige Beweglichkeit für den Till wie geschaffenen Alfred Bartolitius und seiner Partnerin Irma Beilke (Jul), die vortrefflich vertretenen anderen Partien, Chor und Orchester vereinigten sich zu einer künstlerischen Gesamtleistung, die einen Ehrentag der Leipziger Oper bedeutete. Wilhelm Jung.

Der Ur-Boris in Hamburg

Zum ersten Male auf der deutschen Bühne!

Der „Boris Godunow" von Mussorgskij ist heute noch das Gipfelwerk der russischen Musik. Weder Oper noch Musikdrama in landläufigem Sinne, besteht das Werk nur aus aneinandergereihten, oft zusammenhanglosen Einzelbildern, Episoden und Szenen aus der russischen Geschichte. Es geht hier nicht um Einzelschicksale — das Volk ist die Seele des Ganzen, die treibende Kraft.

Die Musik zum „Boris Godunow" ist ein Bekenntnis zu einer bodenständigen russischen Musik nationaler Farbe und Betonung. Als Autodidakt musiziert der Komponist unbekümmert um Technik und thematische Entwicklung darauf los. Die Verneinung des Deklamationsprinzips, das die Musik zur Dienerin des Wortes macht, erscheint ebenso typisch wie ein von Berlioz beeinflußter Humor unerhörter Prägnanz und Schärfe. Der Mangel an musikalischer Bildung läßt ihn indessen nicht zum vollen Ausschöpfen seiner genialischen Anlagen kommen; aber Reichtum und Tiefe seiner Welt machen erschauern. Seiner in der fessellosen Leidenschaft hinreißenden Musik fehlt die Technik der Phantasie. Ein Sturm, der an sich selber und aus sich wuchs, zerbrach er auch an sich. Und so stürzt Unvollendetes häufig das eben Aufgebaute wieder zusammen.

Die Fassung Rimsky-Korssakoffs, der theatralische Gewandheit nicht abzusprechen ist, hat sich auf den deutschen Bühnen eingebürgert. Den ersten Versuch, wenigstens einen Teil der Urfassung auszuwerten, unternahm Rudolf Schulz-Dornburg vor sieben Jahren in Essen in einer dem Original erfolreich angenäherten Aufführung.

Die nun in Hamburg erstmalig in Deutschland herausgebrachte „Originalfassung" unterstreicht den Torsocharakter des Musikdramas. Es würde zu weit führen, die Abweichungen der Bearbeitung von der Urfassung zu erörtern. In diesem Zusammenhang

sei auf die ausgezeichnete Mussorgsky-Biographie von Kurt v. Wolfurt, des musikalischen Sekretärs der Preußischen Akademie der Künste, hingewiesen, der diese Fragen sachkundig und erschöpfend behandelt.
Die Aufführung der Hamburger Staatsoper hatte repräsentatives Format im Chorischen und Bildhaften. Die volksnahen Chöre erklangen in einer kraftvollen Stimmdramatik, einer Unmittelbarkeit des Einsatzes und Gegensätzlichkeit der Gruppen, die der Vollendung nahekamen. Auch die Lyrik fand die gleiche ergreifende Betonung (Frauenquartett in der Polenszene). Max Thurn, der Chordirektor der Oper, vollbrachte eine hervorragende Leistung. Gerd Richters Bühnenbilder waren lebendiger Bestandteil der Handlung.
Eugen Jochum am Pult hielt Orchester und Bühne sicher zusammen, wenn auch seiner Stabführung mehr Energie und Impuls zu wünschen war. Diese Musik muß oft hart und brutal angepackt werden, wenn sie im Gleichklang mit dem Bühnengeschehen bleiben will. Um so intensiver gelangen Jochum die stimmungsbetonten Zwischenfarben. Warum er die prachtvolle Papageienerzählung (im Gemach des Zaren) wegließ, erscheint nicht ganz begreiflich. Rudolf Zindlers Regie war auf klare Bildwirkung eingestellt, ohne das Ausspielen der dramatischen Szenen zu vernachlässigen. Der Bariton Hans Hotter war für die Titelpartie zu jung. Er mußte seine lyrische Stimme musikdramatisch „einfärben". Die Maske war gut getroffen, aber sie verlor durch ein auf nur wenige stereotype Gesten sich beschränkendes Spiel. Der Gegenspieler des Boris, der falsche Dimitri, wurde in der Darstellung Stefan Schwers zum Operettentenor. Wundervoll sonore Baßgewalt hatte Theo Herrmann für den Eremiten Pimen einzusetzen. Otto Ruepp, München, sang das Sauflied des Bettelmönches Warlaam mit strotzendem Humor. Eine Figur von großartiger Mimik! Gusta Hammer als verführerisch singende Marina und Peter Markwort als Schuiskij mit sicher geführtem Tenor verdienen aus der Vielzahl der Episodenpartien wenigstens genannt zu werden.
Ein vollbesetztes Haus kargte nach anfänglicher Zurückhaltung nicht mit dankbarem Beifall. Der Anerkennung der sorgsam durchgearbeiteten Aufführung ist ein kritisches „Aber" anzuhängen. Wann gedenkt die Hamburger Staatsoper ihre Verpflichtung der deutschen Musik der Gegenwart gegenüber einzulösen? Die „Novität" von 1935 war die polnische „Halka". Wird dem russischen „Boris Godunow" von 1936 endlich eine neue Oper aus dem deutschen Lebensraum folgen? Friedrich W. Herzog.

Musikalischer Kreuzzug durch die Bayerische Ostmark

Einen „Musikkreuzzug durch ein ehemals musikalisches Hinterland" hat man die von der Gaudienststelle der NS-Kulturgemeinde Bayreuth veranstaltete Konzertreise des NS-Reichssinfonieorchesters mit KM. Franz Adam durch 32 Orte

der Bayerischen Ostmark genannt. Abgesehen von mittleren Städten wie Bayreuth, Regensburg, Bamberg, Coburg und Hof beginnt sich erst neuerdings in den übrigen großen Gebieten des Grenzgaues durch die Erschließungsarbeit der NS-Kulturgemeinde ein Musikleben zu entwickeln. Bewußt wurden die Konzerte bis in kleine Orte an der tschechischen Grenze vorgeschoben. In Passau an der österreichischen Grenze waren in der Nibelungenhalle über 6000 Besucher aus dem ganzen Bezirk.

Die Beteiligung von weit mehr Orten als im vorigen Jahr an derselben Tournee (24) und der gleich starke Zustrom der Bevölkerung zu den Konzerten bewies, daß der Versuch, auch große Musik ins Land zu bringen, als geglückt bezeichnet werden kann.

Sowohl durch die geschickte Programmauswahl als auch durch die einfache, oft beinah sachliche Art der Wiedergabe ist das NS-Reichssinfonieorchester unter Adam für derartige musikalische „Eroberungszüge" ein gutes Instrument. Gab es in kleineren Orten auch leichtere Programme, und mußte sich jeder wenigstens durch die stürmisch verlangten Zugaben (Straußwalzer, Radetzki- und Fridericus-Rex-Marsch) angesprochen fühlen, so machte sich Adam den Erfolg doch nirgends billig, auch das einfachste Programm stellte Ansprüche an Aufmerksamkeit und musikalisches Empfinden.

Als leichteste Sinfonie stand den Orten die Oxford-Sinfonie von Haydn zur Wahl. Leichtigkeit und Klarheit dieser abwechslungsreichen Motive wurden von Adam noch besonders herausgearbeitet, zuweilen in einem etwas eigenwilligen gestrafften Stil. Zu dem Programm gehörten das Siegfried-Idyll und die Rienzi-Ouvertüre von Richard Wagner, die Lyrische Suite von Edward Grieg und „Aufforderung zum Tanz" von C. M. v. Weber. Eingeleitet wurde dieses Programm durch die hier schon gewürdigte Festmusik von Albert Jung — der saarländische Komponist war einige Male persönlich zugegen — oder es stand am Anfang das „Vorspiel zu einer nationalsozialistischen Feier" von Ehrenberg, eine monumentale, von starken instrumentalen Effekten erfüllte Musik, in der einige Lieder der Bewegung anklingen und in „Volk ans Gewehr" einmünden.

Ein zweites Programm gruppierte sich um die siebente Sinfonie (A-dur) von Beethoven. Hier fiel besonders die seit vorigem Jahr vervollkommnete Einheitlichkeit des stark besetzten Streichkörpers auf, den Adam in jeder Lage straff in der Hand hatte. Dieses vielseitige Programm begann mit der Ouvertüre zu „Beherrscher der Geister (Rübezahl)" von C. M. v. Weber. Im zweiten Teil hörte man Vorspiel zu „Hänsel und Gretel" von Humperdinck, Ballettmusik Nr. I von Gluck-Mottl und die I. Rhapsodie von Liszt.

In Bayreuth und einigen anderen Städten hatte Adam Gelegenheit, die Leistung des Orchesters mit den z. T. recht schwierigen und komplizierten „Variationen über ein Thema von J. A. Hiller" von Max Reger zu erweisen. Diese Aufführung hatte, im Heimatgau des Komponisten, in jeder Hinsicht die Bedeutung eines besonderen musikalischen Ereignisses. Sie war im Programm dem schon genannten Vorspiel und der VII. Sinfonie von Beethoven gefolgt.

Trotz der außergewöhnlichen Beanspruchung des Orchesters mit 33 aufeinanderfolgenden Konzerten, oft umständlichen Reisen und Unterbringung in bescheidenen Freiquartieren waren die Künstler bis zum Schluß mit vollem Einsatz ihrer Leistungskraft bei der Sache.

Wulf Dieter Müller.

Der Musikpreis der Stadt Düsseldorf

Düsseldorf, die Kunststadt des Westens, verteilt alljährlich den Musikpreis der Stadt Düsseldorf. Der Musikpreis beträgt 5000 RM. und wird für eine arteigene deutsche Komposition verliehen. Für das Jahr 1935/36 wird der Musikpreis für ein abendfüllendes Chorwerk für Soli, Chor und Orchester ausgesetzt. An dem Wettbewerb können sämtliche deutsche, arische Komponisten teilnehmen. Werke, die bereits von anderer Seite preisgekrönt wurden, werden nicht berücksichtigt. Schlußtermin der Einsendung ist der 30. April 1936.

Anschrift: Oberbürgermeister — Amt für kulturelle Angelegenheiten — Düsseldorf, Rathaus.

Als Prüfungsunterlage ist die Partitur einzureichen. Klavierauszüge in der notwendigen Anzahl sind gegebenenfalls später auf Anforderung einzureichen.

Durch Verleihung des Preises erwirbt die Stadt Düsseldorf das Recht der Uraufführung, welches als erloschen gilt, wenn die Uraufführung innerhalb zweier Jahre nach Verleihung des Musikpreises nicht erfolgt.

Die mit dem Preis auszuzeichnende Komposition wird von einer von der Stadt Düsseldorf eingesetzten Jury bestimmt, welcher nachstehende Herren angehören:

1. Der Vorsitzende des Berufsstandes der deutschen Komponisten in der Reichsmusikkammer Dr. Paul Graener, Berlin,
2. der Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik Georg Vollerthun, Berlin,
3. der Leiter des Kulturpolitischen Archivs Dr. Herbert Gerigk, Berlin,
4. der Hauptschriftleiter Friedrich W. Herzog, Berlin,
5. der städtische Musikbeauftragte der Stadt Düsseldorf, Generalmusikdirektor Hugo Balzer.

Den Vorsitz in der Jury führt der Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf. Die Entscheidung der Jury ist endgültig und erfolgt unter Ausschluß des Rechtsweges.

Der Jury steht das Recht zu vorzuschlagen, den Preis zu teilen und an zwei Komponisten zu verleihen. In diesem Falle erwirbt die Stadt Düsseldorf das Recht der Uraufführung an beiden Kompositionen.

Sollte die Jury die Feststellung treffen, daß die eingereichten Kompositionen nicht den von der Jury gestellten Anforderungen genügen, so ist die Stadt Düsseldorf berechtigt, den Preis für das betreffende Jahr nicht zu verleihen.

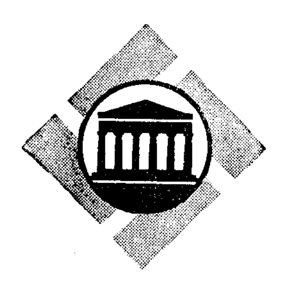
Der Verleihung und Auszahlung des Preises erfolgt durch den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf.

Stiftung eines Richard-Wetz-Preises

Zum Gedenken an Richard Wetz, den am 16. Januar 1935 kurz vor Vollendung des 60. Lebensjahres verstorbenen Komponisten und langjährigen Lehrer für Komposition, Theorie und Musikgeschichte an der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar, fanden in Erfurt, dem Wohnorte des Komponisten, und in Weimar am Tage der ersten Wiederkehr seines Todestages Feiern des Gedächtnisses statt. In der Halle des Hauptfriedhofes zu Erfurt erklangen verschiedene Werke des Komponisten. Das Klinge-Quartett, Erfurt, spielte den langsamen Satz aus dem f-moll-Streich-Quartett, Op. 43. Die Sopranistin Marie Auguste Beutner, Berlin, sang einige Lieder, aus den Messesätzen Op. 44 erklangen das Kyrie, Et incarnatus est und das Agnus Dei (Wetzscher Madrigalchor unter Alfred Thiele). Worte des Gedenkens sprach der Stimmbildner George Armin, Berlin. Sie galten dem Freunde und Menschen, dessen Komponistentum Bekenntnis einer Persönlichkeit gewesen sei.

Am gleichen Tage fand in der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar eine interne Feier statt, die Lieder von Richard Wetz einleiteten (es sang mit ausdrucksfähiger Kultur Maria Schultz-Birch, Weimar, von Erich Grell, Weimar, begleitet). Prof. Dr. F. Oberborbeck, der Direktor der Hochschule, stellte das Leben und Wirken des Komponisten als Vorbild für die junge Generation hin. Zum Gedächtnis des Komponisten, so verkündete Prof. Oberborbeck, habe er sich entschlossen, aus den vorhandenen Mitteln der Hochschule einen Richard-Wetz-Preis zu stiften, der alljährlich der besten Komposition eines Studierenden der Weimarer Musikhochschule zuerkannt werden soll.

Hans Rutz.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Der großstadtfreie Raum

Der erste Arbeitstag des neuen Jahres fand die Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde zusammen mit den verantwortlichen Mitarbeitern des Amtes in den Gauen, den Gau-Obleuten und -Geschäftsführern, zu einer Arbeitstagung in Berlin vereinigt, die unter dem Thema „Kunstpflege außerhalb der großen Städte" stand. An dieser außerordentlich ertragreichen Tagung nahmen außerdem die gesamte Berliner Presse, führende kulturpolitische Schriftleiter aus dem Reich und die gesamte Gefolgschaft des Büros der Amtsleitung teil. Die Tagung war verbunden mit einem Überblick über die künstlerische und kulturerzieherische Leistung der deutschen Wanderbühnen, denen die NS-Kulturgemeinde von jeher ganz besondere Pflege angedeihen läßt. Nach einem großen grundsätzlichen Vortrag des Amtsleiters Dr. Walter Stang über die Fragen der Organisation im Kulturleben wurden in kurzen, sachlichen Referaten Berichte und Vorschläge über die Pflege der

einzelnen Kunstformen im großstadtfreien Raum gegeben. So sprachen Dr. Schlee (Kiel) über die Pflege der Bildenden Kunst, Gauobmann Schrott (München) über die Musik, der Dichter Anton Dörfler, der diesjährige Träger des Wilhelm-Raabe-Preises, über die Dichtung, Abteilungsleiter Dr. Kurz von der Amtsleitung und Intendant Sawallich über das Theater. Der Gesamteindruck, den diese Referate ergaben, war eine neue Bestätigung der Tatsache, daß die Nationalsozialistische Kulturgemeinde nicht nur zum organisatorischen, sondern auch zum ideellen Träger des Kulturlebens des Volkes gerade in den Gebieten geworden ist, die früher vom kulturellen und künstlerischen Leben des Volkes abgeschnitten waren. — Den zweiten Teil der Tagung bildeten 5 Arbeitsproben von verschiedenen Wanderbühnen. Es nahmen daran teil: Die Landesbühne Hannover-Ost, die Märkische Bühne, die Niedersächsische Landesbühne, das Rheinische Städtebund-Theater und die Bayerische Landesbühne. Die Vorstellungen boten einzelne Akte aus den gegenwärtig laufenden Spielplänen dieser Bühnen.

Reichstagung in München 1936

In München, der Stadt der deutschen Kunst und der Hauptstadt der Bewegung, die von Reichsleiter Alfred Rosenberg zum Reichstagungsort für die NS-Kulturgemeinde bestimmt worden ist, wurden vor der Presse die ersten näheren Mitteilungen über die Reichstagung 1936 gemacht. Die Tagung wird vom 14. bis 19. Juni dauern. Am 14. Juni treffen sich die Teilnehmer der Tagung zum erstenmal zu einer abendlichen Feierstunde im Kongreßsaal des Deutschen Museums, der überhaupt den örtlichen Mittelpunkt der Reichstagung darstellt. Die folgenden drei Tage sind jeder einem der Hauptarbeitsgebiete der NS-Kulturgemeinde gewidmet. So wird der 15. Juni als „Tag der Kunst" durch eine Haupttagung mit Vorträgen über Fragen der Kunstpflege und der künstlerischen Gestaltung eingeleitet, die mit musikalischen und dichterischen Vorträgen umrahmt werden. Am Nachmittag wird eine Kunstausstellung eröffnet werden, der Abend bringt eine große künstlerische Veranstaltung, wahrscheinlich die Uraufführung eines Schauspiels von einem führenden Dichter der jungen Generation. Der 16. Juni trägt das Motto „Tag des Volkstums". Auch dieser Vormittag wird durch Wort und Ton umrahmte grundsätzliche Ausführungen über nationalsozialistische Volkstumsarbeit bringen. Am Nachmittag wird eine Handwerksschau eröffnet, der Abend ist einer von den Kräften des Volkstums gestalteten Feier vorbehalten. Der dritte Tag soll als „Tag der Jugend" über die revolutionären, gestaltenden Kräfte Rechenschaft geben, die aus den Reihen der nationalsozialistischen Jugend in unser Kulturleben hineinwachsen. Er wird eröffnet mit einer Morgenfeier, am Nachmittag fortgesetzt mit einer fröhlichen Laienspielstunde und einer Uraufführung der Reichspuppenbühne der NS-Kulturgemeinde (Gerhards Marionetten). Der „Tag der Jugend" schließt mit dem Höhepunkt der Reichstagung: einer Kundgebung mit Reichsleiter Alfred Rosenberg, die mit Fanfarenmusik der Wehrmacht und des Jungvolks eingeleitet wird. Der 18. Juni wird in einer Reihe von Einzel-Veranstaltungen wichtige Beispiele aus der praktischen

Arbeit der NS-Kulturgemeinde in Stadt und Land bringen. Der letzte Tag der Tagung, der 19. Juni, soll die auswärtigen Teilnehmer der Tagung, die Amtswarte der NS-Kulturgemeinde aus dem ganzen Reich und die führenden Persönlichkeiten des deutschen Kulturlebens, die als Gäste der Tagung erwartet werden, in die schöne Umgebung Münchens führen und auf diesen Ausflügen in zwanglos kameradschaftlichem Zusammensein die Tagung ausklingen lassen.

Kulturarbeit im Grenzland

Amtsleiter Dr. Stang stattete in der ersten Januarwoche der NS-Kulturgemeinde in dem Grenzgebiet der Oberlausitz einen Besuch ab. Durch seine Teilnahme an einer Vorstellung des Deutschen Grenzland-Theaters Görlitz in der Grenzstadt Neu-Gersdorf und durch eine Ansprache an die dortigen Mitglieder der NS-Kulturgemeinde, die über 10% der Neu-Gersdorfer Bevölkerung ausmachen, bekundete er, mit welcher besonderen Aufmerksamkeit gerade die Kulturaufgaben des Grenzlandes verfolgt und gefördert werden.

Marionetten in Berlin

Die Kulturgemeinde der Jugend hat die Reichspuppenbühne der NS-Kulturgemeinde (Gerhards Marionetten) zu einem zweimonatigen Gastspiel als Beginn einer großen Deutschlandfahrt in die Reichshauptstadt geführt. In den letzten Januartagen wurde der Berliner Presse und einer großen Anzahl von geladenen Gästen, führenden Persönlichkeiten der Bewegung und des Staates, Gelegenheit gegeben, diese einzigartige Puppenbühne kennenzulernen. Die begeisterte Anerkennung, die die Reichspuppenbühne fand, bestätigte der Kulturgemeinde der Jugend, daß sie hiermit den richtigen Weg zum erstrebten „Nationaltheater des Kindes" beschritten hat.

„Der letzte Bauer"

Kurz vor dem Antritt ihrer Gastspielreise durch das Reich brachte die Thoma-Bühne im Kleinen Theater, Unter den Linden, Berlin, in Anwesenheit von Reichsleiter Alfred Rosenberg und Reichsminister Darré die Uraufführung des in ihrem eigenen Kreise entstandenen Volksstückes „Der letzte Bauer" von Anderl Kern.

Gauleiter sprachen für die NS-Kulturgemeinde

Die Gaue Kurmark und Pommern der NS-Kulturgemeinde hielten im Laufe des Januar in Potsdam und in Stettin groß angelegte Kulturtagungen ab. An beiden Tagungen nahmen die Gauleiter, für die Kurmark Oberpräsident Kube, für Pommern Gauleiter Schwede-Coburg, teil und hoben in grundsätzlichen Ausführungen die große Bedeutung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde für die kulturelle Erschließung und Durcharbeitung ihrer Gaue hervor. Beide Gauleiter sagten der Arbeit der NS-Kulturgemeinde in ihren Gauen auch weiterhin ihre volle Unterstützung mit Rat und Tat zu.

Neue Schallplatten

Zu Unterhaltung und Tanz

Vor einiger Zeit ging durch die Tageszeitungen die Nachricht, daß bei einem Rundfunkwettbewerb die Kapelle Barnabas von Géczy die höchste Stimmenzahl auf sich vereinigen konnte. Die Beliebtheit von Barnabas von Géczy in den musikalischen Schichten des Volkes wird auch weiterhin durch die Tatsache belegt, daß die von ihm bespielten Tanzplatten die höchsten Verkaufsziffern erreichen. Telefunken und Electrola bringen nun von ihm drei neue Platten: „Tugo es mi amor", Walzer criollo — „Blanca flor", ein mexikanischer Tango (A. 1459-Telefunken), den „Puszta-Fox" aus einer Operette von Mihaly — „Bei zärtlicher Musik", Tango (EG 3458-Electrola) und den Tango „Migaela" (Musik von Schmidseder) — den Tango „Weil ich dich verehre" (EG 3172-Electrola), die alle durch den blühenden und bestechenden Geigenklang auffallen. Dazu kommt noch die geschmackvolle und äußerst geschickte Art der Bearbeitung, die als künstlerisch gewertet werden muß. Von Géczy hat konsequent von Anfang an die hochstehende Linie seines Musizierens eingehalten und sich dadurch immer mehr neue Freunde geworben, so daß diese Schallplatten nicht nur den Tanzenden, sondern auch dem genießerischen Hörer einen vollen Genuß bieten.

Eine kultivierte Tanzmusik pflegt auch die unter der Leitung von Robert Gaden stehende Kapelle. Gaden wirkt bei seinen Darbietungen durch die Klanglichkeit seiner Instrumentierung. Ein typisches Beispiel dafür bietet die Platte „Schön wie der junge Frühling" aus dem Tonfilm „Die blonde Carmen" von Franz Grothe (EG 3332-Electrola), die durch den weichen Saxophonklang besticht. Bei dem Tango „Serenata Veneziana" aus dem Tonfilm „Vergiß mein nicht" und dem langsamen Walzer „Vergiß mein nicht" aus dem gleichnamigen Tonfilm (EG 3441-Electrola) erreicht er durch die sorgfältig gewählte Orchesterbesetzung klangschöne und wirkungsvolle Effekte.

Unglaubliche rhythmische Präzision entfaltet Oskar Joost in „Mendoza", einem argentinischen Tango, (10 430-Grammophon) mit dem originellen Fugato-Beginn der Geigen. Die oft nach dem Titel zu erwartende Sentimentalität tritt glücklicherweise in der Musik nicht in Erscheinung, wie z. B. auf der Platte „In einem alten Märchenbuch", Tango (2182-Grammophon) und „Wenn vom Himmelszelt ein kleines Sternlein fällt" (2182-Grammophon). „Spiel von Liebe für mich, Zigeuner", und „Nimm nur mein Herz" (2228-Grammophon) sind zwei in der musikalischen Substanz recht erfreuliche Tangos. Die Spielweise der Kapelle Oskar Joost ist diszipliniert und zündet durch den rhythmischen Schwung.

Georges Boulanger, ein Meister auf dem Griffbrett der Geige, spielt das von ihm komponierte „Mal so, mal so" (A. 1775-Telefunken), auf dem Flügel begleitet von Oskar Jeroschnik. Neben seiner eminenten Spieltechnik wirkt seine zigeunerhaft anmutende Rubato-Manier voll Eigenart. Verblüffend ist seine Springbogen-Technik

und seine Pizzicati mit der linken Hand. Das gleiche gilt auch für sein geigerisch hinreißend gespieltes „Aber warum, gnädige Frau" (A. 1775-Telefunken).

Mit zu den besten deutschen Tanzkapellen gehört die von Hans Bund. In seinem „Original-Corcovado" (A. 1707-Telefunken) fasziniert er durch den streng durchgehaltenen Rumbarhythmus. Große Orchestermittel entfaltet Hans Bund in der sinfonischen Tanzdichtung „Samum" (A. 1642-Telefunken), ebenso auch im „Spiel der Wellen" (A. 1642-Telefunken). Fernöstliches Heimweh schildert er in dem Slow-Fox „An einem Sommerabend" (A. 1482-Telefunken) mit wehmutsvollen Klängen der Hawaiian-Gitarren. „Horch, der Kuckuck ruft!" (A. 1617-Telefunken) bringt volkstümliche Effekte und einen gefälligen Refraingesang. Der musikalische Humor kommt zu seinem Recht in dem Charakterstück „Wenn der Brummbaß brummt, bin ich verliebt" (A. 1617-Telefunken). Das Fagott ist der Komiker unter den Instrumenten. Es treibt hier seine erheiternden Späße. Alle Freunde, die Sinn für musikalischen Humor haben, werden sich an dieser Schallplatte ergötzen.

Egon Kaiser läßt in seinem Marsch-Intermezzo „Es war einmal ein Tambour" (2208-Grammophon) alle motorischen Spannungen der Musik spielen, ohne jedoch die Wucht altpreußischer Militärmärsche zu erreichen. Von Walter Kollo spielt er den Fox-trot „Die kleine Bank am großen Stern" (2208-Grammophon), der hier an Alt-Berliner Schlagertradition anknüpft. Aus dem Tonfilm „Herbstmanöver" bringt Kaiser mit seinen Solisten den Schlager „Oft fängt das Glück beim Walzer an" (2207-Grammophon). Robert Stolz hat dabei gute Einfälle gehabt. Der umseitige Fox-trot „Sei mir wieder gut, kleine Frau" wird alle tanzfreudigen Herzen höher schlagen lassen.

In Berlin erfreut sich das Orchester Will Glahé besonderer Beliebtheit. Daß Glahé ein ausgezeichneter Handharmonikaspieler ist, zeigt er in seiner selbstkomponierten Harmonika-Polka „Leichtes Spiel (EG 3178-Electrola). Zu ihm gesellt sich dabei ein gut geschlagenes Xylophon. Echt rheinischer Humor spricht aus seinem „Scherenschleifer" (EG 3178-Electrola). Wirklich volkstümlich in seiner ganzen Art ist auch der Fox-trot „Ja, das sind Sächelchen" (EG 3313-Electrola). Den alten bekannten Schlager „Du kannst nicht treu sein" (EG 3313-Electrola) bringt Glahé in einem neuen musikalischen Gewande.

Adalbert Lutter vertritt mit seinen Solisten den modernen Bläserklang. Dank der sauberen Spieltechnik vermögen sie jeden Hörer zu bestricken. Wundersam weich klingt das Posaunensolo in dem „Ich spür in mir" (M. 6212-Telefunken). Eine Reihe bekannter Walzer hat er in seinen „Ballerinnerungen" (M. 6212-Telefunken) geschickt und geschmackvoll zusammengesetzt und farbenprächtig instrumentiert.

Ganz im englischen Stil arbeitet die Kapelle von Peter Kreuder. Das Charakteristische dieses Stils ist sehr gut erfaßt und getroffen in „I'm goin shopping with you" und in „Chasing shadows" (A. 1909-Telefunken).

Das von Ludwig Rüth geleitete Tanzorchester tendiert in seiner ganzen Haltung nach einem sinfonischen Stil innerhalb der Tanzmusik. Das hat seine Ursache wohl darin, daß Rüth von der klassischen Musik herkommt.

Viel Geschmack zeigt er in der Art der Wiedergabe bei dem Fox-trot „Antefogasta" als auch bei dem Fox „Guanabara" (EG 3419-Electrola). „In einer kleinen Stadt" (EG 3421-Electrola) ist ein gut gezeichnetes Charakterstück, in welchem allerhand Spieleffekte entfaltet werden. Den Hauptschlager aber bringt er mit „Regentropfen" (EG 3421-Electrola).

Vom Deutschlandsender kommen „Die goldenen Sieben". Diese vertreten innerhalb der Tanzmusik die kammermusikalische Richtung. In der Spielmanier englischen Tanzkapellen angeglichen, spielen sie schmissig und rassig die „Insel des Glücks" und „Mückenschwärme" (EG 3275-Electrola).

Unter der beschwingten Stabführung von Kapellmeister Alois Melichar spielen Mitglieder der Berliner Staatskapelle den auf Motiven der spanischen Rhapsodie von Chabrier aufgebauten Walzer „España" (24 149-Grammophon). Dasselbe Philharmonische Orchester spielt (auf der Platte 10 424-Grammophon) mit ausgezeichneter Orchestertechnik den bekannten Donauwellen-Walzer von Ivanovici. Viel Klangpracht entfalten die Berliner Philharmoniker in dem Charakterstück „Auf einem persischen Markt" (A. 1170-Telefunken).

Ein farbensattes Klanggemälde mit allen möglichen Orchestereffekten bietet Walter Fenske mit seinem großen Orchester in dem Tonstück „An den blauen Wassern von Hawaii" (M. 6205-Telefunken).

Willy Giebel und sein Tanzorchester glänzen mit der schwungvollen Wiedergabe des langsamen Walzers „Königin der Liebe" aus dem Tonfilm „Liebeslied" (2241-Grammophon).

Unter der Leitung von Kapellmeister Franz Alfred Schmidt vereinigen sich Mitglieder des Orchesters der Städtischen Oper Berlin bei der Wiedergabe des Charakterstücks „Spatzenparade" und „Der alte Brummbär" (A. 1371-Telefunken), bei welchem das Fagottsolo besonders herrlich gelungen ist.

Viel Schmiß und Temperament entwickelt das Tanz-Streichorchester von Gerhard Winkler in dem Walzer „Ich wart auf Dich" und dem Fox-trot „Dunkle Nacht" (2232-Grammophon).

Für die Liebhaber einer gesunden Unterhaltungsmusik sei eine Grammophon-Platte (10 248) bestens empfohlen. Kapellmeister Alois Melichar bringt mit Mitgliedern des Orchesters der Staatsoper Berlin, mit den Solisten Erna Berger (Sopran), Julius Patzak (Tenor) und Mitgliedern des Chors die unsterblichen Melodien aus Zellers volkstümlicher Operette „Der Vogelhändler".

„Die kleine Bank am großen Stern" von Walter Kollo hat auch das Tanzorchester Eric Harden auf die Schallplatte gespielt (27 196-Gloria). Der „Maruschka"-Tango (27 044-Gloria) ist auf russische Sentimentalität gefärbt, während das Potpourri „So

singt man in Wien" (27 096-Gloria) typische Wiener Operettenschlager aneinanderreiht und von der gleichen Kapelle mit Wohlklang zum Vortrag gelangt.

Die von Bernhard Etté geleitete Tanzkapelle bringt auf 13 339-Gloria mit ungewöhnlich volltönendem Spiel den brasilianischen Fox-trot „Corcovado". „Die Geige weint" ist eine etwas stark sentimentalisierte Romanze, etwas gehobener und musikalisch geadelter ist das Walzer-Intermezzo „Fallende Blüten" (beide auf 13 466-Gloria).

Melodiös und rhythmisch bringt die Kapelle Robert Renard den Santuzza-Paso doble (25 571-Odeon) und „Wir Akrobaten" aus dem Tonfilm „Varieté" (25 488-Odeon). Weiterhin bringt er den Walzer „Wie ein Wunder kam die Liebe" aus dem Tonfilm „Königswalzer" von Franz Doelle (25 488-Odeon).

Eine glückliche Vereinigung von schönem Ton und sensationeller Technik bietet Georges Boulanger, diskret begleitet von einem ungarischen Zigeunerorchester, mit der russischen Zigeuner-Romanze (28 447-Odeon), dem Pußta-Fox (25 589-Odeon) und dem langsamen Fox-trot „Liebe".

Die Gloria-Schallplatte 13 018 hat Barnabas von Geczy bespielt mit „Heimatland" und „O komm im Traum" von Franz Liszt, geistvoll und von edlem Streicherklang. Vorzügliche Aufnahmen bringt die Platte 13 010-Gloria mit den erfolgsicheren Tangos „Die blaue Stunde" und „Pampa".

Das Wiener Bohème-Orchester stellt sich erneut vor mit dem bekannten und zündenden Schatzwalzer aus „Zigeunerbaron" von Johann Strauß auf 25 409-Odeon und dem gefälligen Walzer „Mondnacht auf der Donau". Zwei Perlen aus dem Schaffen des Wiener Walzerkönigs Johann Strauß bringt die Kapelle Otto Dobrindt. Es sind das die beiden Walzer „Ein Künstlerleben" und „Wiener Blut" (10 242-Gloria).

Mit bekanntem Schmiß spielt Gerd Hoffmann ein Potpourri von Volksliedern unter dem Titel „Antreten zur Polonäse" (27 140-Gloria).

Zum Schluß sei noch erwähnt Heinz Hupperts, „der elegante Bargeiger", der mit Orgelbegleitung die gefällige und bekannte Melodie „si tu le voulais" mit schönem Vortragsfluß spielt (11 913-Odeon).

Dieser kleine Querschnitt aus der Schallplatten-Produktion von heute offenbart eine anerkennenswerte Hebung des künstlerischen Niveaus der Unterhaltungs- und Tanzmusik. Die gute Art der verschiedenen Bearbeitungen, die kunstgerechte Instrumentierung und die vollendete Wiedergabe durch allerbeste Kräfte sichern diesen Platten nicht nur berechtigtes Interesse, sondern wirken durch die darin entwickelte Richtung geschmacksbildend auf weite Schichten des Publikums. Es ist kulturpolitisch wichtig, daß die Unterhaltungsmusik in ihrer Substanz gehoben wird, denn auf ihrem Grund ruht die gehobene Kunstmusik. Je künstlerisch wertvoller die Unterhaltungsmusik ist, um so näher rückt sie der Sphäre der Kunstmusik. Je enger sich aber beide zusammenschließen, um so eindringlicher formt sich die kulturelle Gesamthaltung. Hinrich Schlüter.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Meisterkonzerte.

Die Meisterkonzerte haben dadurch eine andere Form erhalten, daß sie nicht mehr als geschlossene Reichssendungen, sondern nur noch als Gruppensendungen durchgeführt werden, bei denen sich durchschnittlich fünf Reichssender abwechslungsweise beteiligen. Diese begrenzte Teilnehmerzahl wird zweifellos zur freieren Programmauswahl beitragen können, wenn die Verteilung hier und bei anderen wichtigen Sendungen so vorgenommen wird, daß die Wellenreichweite der beteiligten Sender auch die nicht beteiligten Programmbezirke mitberühren kann.

Das alte Jahr wurde mit Werken von Richard Trunk beschlossen, die in sehr feiner Weise auf die Weihnachtszeit abgestimmt waren. Trunks Stellung als Komponist geht zunächst aus dem Streben hervor, dem zeitgenössischen Lied- und überhaupt Gesangsleben neue Werke zu geben. Bekanntlich unterliegt die Linie des Vokalstils im gewissen Sinne einer stärkeren historischen Bindung als die Instrumentalmusik, die sich weit freier bewegen kann und mehr auf sich selbst gestellt ist. Diese Einstellung als Vokalkomponist bestimmt auch das instrumentale Schaffen Richard Trunks. Seine klanglich-harmonische Grundhaltung ist dabei der romantische Musikklang, den er jedoch durch melodische Gesangslinien bei Verzicht auf musikalisch-dramatische Situationszeichnungen sehr durchsichtig gestaltet. Wesentlich bei dieser Gestaltung ist der Hang zum Schlichten, der sich bei Trunk aus der süddeutschen Wesensart ergibt und im Ausdruck gewisse Parallelen mit Liedern von Peter Cornelius aufweist. Von dem dargebotenen Programm zeigte die Ballade „Haralds Tod" für Männerchor, Bariton und Orchester eine recht glückliche Verbindung zwischen Chor- und Orchesterstil, bei dem eine musikalische Situationszeichnung thematisch gefestigt und in eine überzeugende Formgebung eingespannt wird. Der Komponist sollte den damit eingeschlagenen Weg weiterverfolgen.

Gleich zu Jahresbeginn hörten wir als nächstes Meisterkonzert Werke von Georg Schumann. Sein Kompositionsstil ist im besten Sinne des Wortes generationsbedingt, um so das Wort: Zeitgenössisch in seiner Bedeutung für zurückliegende Generationen zu übersetzen (Georg Schumann wurde 1866 geboren). Schumanns Klangideal ist die Farbenfreudigkeit der modulationsreichen Musikromantik. Der Komponist macht sich im Verlaufe seines Schaffens von der Formgrundlage umschreibender literarischer Themen frei und bekennt sich zur in sich gegliederten, also rein musikalischen Form. Dabei behält er die allgemeine Neigung seiner Zeit zur musikalischen Zeichnung bei. So kommt Georg Schumann zu seinem Orchestervariationswerk „Gestern abend war Vetter Michel da", bei dem der 63jährige in humorvoller Weise allerlei Situationen und Typen des deutschen Wesens zeichnet. Er erzielt hierbei plastische Klangbilder, die schon an das Neuland unseres Klangideals grenzen, jedoch mehr als Kraftausdruck eines gesteigerten Humors und noch nicht als harmonisch-neue Grundlage zu werten sind.

Im achten Meisterkonzert dirigierte dann Siegmund von Hausegger eigene Orchesterwerke, die nicht ganz den geschlossenen Eindruck vermittelten, den wir von dieser Aufführung erwartet hatten. Um zuerst v. Hauseggers kompositorische Stellung kurz darzustellen, so hat sich auch Hausegger mit dem Problem seiner Generation (Geburtsjahr 1872) von der „Bedeutung" der Musik auseinanderzusetzen. Er wird gleichermaßen in die Welt Richard Wagners hineingestellt, deren Stilgesetze er künstlerisch erfüllt sieht und deren Klangergebnis er so zum Ausgangspunkt einer musikalischen Umgestaltung nimmt. Seine musikalischen Anregungen wählt er aus der Umwelt seiner Erfahrungen und Erlebnisse und sucht diese Eindrücke, die in der unendlichen Welt der Phantasie leben, in eine musikalische Form zu zwingen, die wohl die Verbindung mit der Welt der Wirklichkeit nicht vergißt, sich aber als die endgültige Form des musikalischen Ergebnisses selbständig behauptet. Für ihn sind das Bildhafte der geistig-seelischen Umwelt der Ausgangspunkt und die musikalisch-geformte Konzentration das künstlerische Ziel.

Dies zeigte sich bei seinem Orchesterwerk „Aufklänge", sinfonische Variationen über ein Kinderlied, die eine Art musikalisch-variierende Betrachtungen über die Melodie „Schlaf, Kindchen, schlaf" darstellen. Dem Komponisten gelingt hierbei die Zeichnung eines sehr vornehmen und romantisch-eigenen Klangbildes, das aber für das gewählte, sehr einfach gehaltene Thema mitunter beschwerend klingt. Denn die Variationen gehen sehr stark über den musikalischen Gehalt ihres Themas hinaus und verselbständigen sich gleichermaßen. Diese Verselbständigung wirkt deshalb unausgeglichen, weil sie trotzdem die einfache Kindermelodie zur musikalisch-materialen und formalen Grundlage nimmt. Demgegenüber fällt es geradezu auf, daß der Komponist diese vertiefende

Klanggestaltung bei den darauffolgenden Vokalwerken vermied und hier einer unkomplizierteren Klanggestaltung folgte.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt.

Bei der Durchsicht der letzten Funkprogramme fällt zuerst eine stärkere Auseinandersetzung zwischen Funk und Oper auf. Abgesehen von der Bullerian-Cremerschen Funkoper, die wir in diesem Heft gesondert betrachten, denken wir hier vor allem an die funkischen Opernquerschnitte, bei denen der Rundfunk die unmittelbare Bühnenaufführung zugrunde legt und so in den letzten Wochen neuere Opern und Operetten vorstellte. Des weiteren bemühen sich einige Sender mit Erfolg, führende Orchesterleiter als Gastdirigenten zu gewinnen, um so die eigenen Künstler etwas zu entlasten und die musikalische Breite und Vielseitigkeit der Funkprogramme durch eine qualitative Steigerung zu rechtfertigen. Dieses Verfahren kam so z. B. dem Stuttgarter Funkprogramm außerordentlich zugute. Angebot und Nachfrage regeln ja auch das Verhältnis der Musikpflege, und so erwarten wir den Zeitpunkt, wo auch der Rundfunk im öffentlichen Musikleben Gastspiele gibt und zwar auf dem erstrebenswerten Wege des künstlerischen Personalaustausches. Leider trifft dies von funkischer Seite aus bisher nur für sogenannte Bunte (Kabarett-) Abende zu, die aber auch schon beweisen, daß dem Rundfunkkünstler ab und zu einmal ein unmittelbares Zusammentreffen mit dem Hörerkreis sehr gut tut. Im Zusammenhang damit lasen wir auch kürzlich unter dem Titel „Neues aus dem Funkleben" eine Mitteilung, derzufolge der Reichssender Berlin das Verhältnis von Konzert-Proben und Konzertaufführungen mehr ausgleichen will, um so die musikalischen Hauptdarbietungen nicht wie bisher zum zwangsläufigen Bestandteil des alltäglichen Funkprogramms zu machen, sondern vielmehr zu besonderen, man möchte beinahe sagen: zu „unerwarteten" Programmhöhepunkten, die eine gesammelte Bereitschaft sowohl von den Darbietenden wie von den Zuhörern verlangen. Kurz gesprochen: Eine allzuhäufige und alltägliche Wiederholung von gleichen Musikstücken und gleichen Musikstilen führt sehr leicht zum musikalischen „Gleich"-Klang und zur abgenutzten Dehnbarkeit der musikalischen Spannkraft. Die Förderung eines Musikwerkes oder eines Musikstils kann nicht darin bestehen, daß man die gleiche Musik immer wieder und wieder zum Klingen bringt, sondern wird vielmehr dadurch erreicht, daß man den kulturbedingten Zusammenhang von Kunst und Leben und dessen Darstellungsmöglichkeiten voranträgt, um dann dort, wo unsere Worte nicht mehr ausreichen, mit der Wiedergabe der Musik einzusetzen.

Weiter fällt es auf, daß die „neue" Unterhaltungsmusik noch merkbar auf sich warten läßt, sofern man das Neue nicht allein in der Neuheit der Musikstücke erfüllt sieht.

Die einzelnen Wochenprogramme brachten noch folgende beachtenswerte Beiträge:

Woche 51 vom 15.—21. Dezember:

15.: Siegfried-Aufführung im funkischen „Ringzyklus" des RS. Leipzig; Nordischer Abend des RS. Hamburg unter Leitung E. Seidlers mit der ausgezeichneten Miliza Korjus als Solistin. 17.: Die Beliebtheit der Tanzkapellen soll wohl zur Propagierung von „opus"-Musik benutzt werden? Hier hören wir durch den Deutschlandsender von B. von Géczy u. a. R. Straußens Lied „Heimliche Aufforderung" in einer süßlichen Bearbeitung für Violine und Klavier!? 18.: Wertvolles Brahmskonzert des RS. Berlin unter Max Fiedler (Pr.). 19.: 7. Mozartzyklus aus Breslau über das Thema „Der empfindsame Mozart".

Woche 52 vom 22.—28. Dezember:

22.: 6. Meisterkonzert mit Werken von Richard Trunk aus Stuttgart. 23.: Ausgezeichnete Aufführung der Pfitznerschen Weihnachtsoper „Das Christelflein" durch den RS. Hamburg. 25.: Zwei Meistersinger-Übertragungen und zwar durch den RS. München aus dem Münchener Staatstheater unter Leitung von Wilhelm Furtwängler und dann 3. Akt aus der Dresdener Staatsoper unter Leitung Karl Böhms durch den RS. Leipzig. Es zeigte sich, daß der Unterschied zweier an sich gleichwertigen Auffassungen auch im Lautsprecher zutage tritt und zwar hier in der Bevorzugung der rein-musikalischen Linie und dort in der besonderen Herausarbeitung des dramatischen Einzelausdrucks. 26.: Sehr gute Übertragung des Puccinischen „Turandot" aus der Berliner Staatsoper, bei deren Übertragungen dezente Bühnenbeschreibungen mit durchgegeben werden, ohne den musikalischen Verlauf zu stören.

Allgemeines: Die Tanzmusikdarbietungen werden hier und da angezeigt mit dem weihnachtlichen Motto „Tanz im Lichterglanz", ohne daß aber der weihnachtliche Lichterglanz in irgendeiner Weise die üblichen Tanzprogramme zu beeinflussen vermag. („Man packt sie bei den sieben Sachen, ein Titelchen muß sie erst vertraulich machen!")

Woche 53/1 vom 29. Dezember bis 4. Januar:

29.: Leipziger Funkaufführung der „Götterdämmerung" (Gesamtbesprechung folgt noch); RS. Berlin überträgt aus dem Deutschen Opern-

haus „Die Hochzeit des Figaro". 30.: Königsberg sendet Mozarts Oper „Die Gärtnerin aus Liebe" in der Bearbeitung von Dr. Anheißer (Pr.); Berlin beginnt mit der Originalfassung der 5. Brucknersinfonie eine Konzertreihe unter Leitung Paul Schurichts. Ebenfalls aus Berlin als Spätkonzert das sehr gediegene „Lyrische Konzert für Bratsche und Kammerorchester" von Heinz Schubert, der sich hier im wesentlichen auf den Kreis modulatorisch erweiterter Molltonarten stützt. 1.: RS. Leipzig überträgt das traditionelle Neujahrskonzert aus dem Gewandhaus unter der hochwertigen Leitung Hermann Abendroths. München übernimmt aus dem Münchener Staatstheater die Tristan-Aufführung unter Furtwängler. Recht gut ist auch die Breslauer Funkaufführung des „Fidelio". 2.: Ausgezeichneter Opernquerschnitt der Wagner-Régenyschen Oper „Der Günstling" aus dem Kieler Stadttheater durch den RS. Hamburg. 3.: Uraufführung der Funkoper „Friedrich Wilhelm von Steuben" durch RS. Köln (siehe Sonderbericht).

Woche 2 vom 5.—11. Januar:

5.: 7. Meisterkonzert mit Werken Georg Schumanns aus Dresden-Leipzig; Funkischer Querschnitt aus dem Künneckeschen Singspiel „Liselott" durch RS. München, das zwangsläufig einen historisierenden Text in die Form der Nummernoperette hineinstellt. 6.: RS. Leipzig bringt ein recht gutes Konzert mit Werken von Reger und Schubert. 7.: Köln überträgt aus dem Düsseldorfer Operettenhaus die Operette „Glück am Ziel", — ebenfalls eine Nummernoperette, die Autorennen, Funkreportage und ähnliche Dinge in der üblichen aktuellen Aufdringlichkeit recht äußerlich verwendet. 8.: Recht gutes Programm des RS. Hamburg mit Sindingschen Werken. 9.: 9. Mozart-Zyklus von Hamburg mit dem Thema „Der Komponist des Rokoko". Desgleichen Rimsky-Korssakows „Scheherazade" aus Berlin (Pr.).

Woche 3 vom 12.—18. Januar:

12.: Konzert aus Königsberg mit Werken des 18. Jahrhunderts unter stilkundiger Leitung Hans von Bendas. RS. Berlin sendet die Cornelius-Oper „Der Cid" (Pr.). 14.: Originalfassung der sechsten Bruckner-Sinfonie aus Breslau unter Leitung Paul Scheinpflugs, wobei die funkische Wiedergabe rhythmisch-formal überzeugt, darüber hinaus etwas weich klingt. Hamburg vermittelt aus Bremen die B-Dur-Sinfonie des vor 25 Jahren verstorbenen Wilhelm Berger. 16.: 10. Mozartzyklus aus Augsburg-München, der den Komponisten in Süddeutschland sieht und einen interessanten Vergleich mit dem zeitgenössischen Holzbauer bringt. RS. Köln beweist die funkische Eignung des Goetheschen Egmont mit der Musik von Beethoven. Der Deutschlandsender vermittelt das Festkonzert der Osloer Universität zu Ehren des 80 jährigen Christian Sinding. Der festliche Charakter dieser Aufführung zeigt sich in einer sehr gut ausgearbeiteten Dynamik und Klangintensität.

Woche 3 vom 19.—25. Januar:

19.: 8. Meisterkonzert mit Werken von Siegmund von Hausegger durch den RS. München. 20.: Hamburg sendet im Rahmen der Reihe „Ehrt Eure deutschen Meister" eine Zusammenstellung mit Werken von Max Reger und Friedrich Hebbel, eine in jeder Beziehung selten gute Funkdarbietung. 21. Überall wesentliche Programmänderungen mit Rücksicht auf die englische Landestrauer. 22.: 6 verschiedene Orchesterkonzerte an einem Abend, darunter ein ausgezeichnetes Programm des RS. Stuttgart unter R. Schulz-Dornburg. 23.: Der 11. Mozartzyklus sieht den Meister in Paris und bringt eine stilverbindende Gegenüberstellung mit Opernwerken von Gluck und Piccini. Hamburg sendet ein sehr gutes Programm mit dem Titel „Dreimal Ballettmusik". Leitung hat der musikalisch sehr lebendige Gerhard Maaß. München bringt zwei Märchenopern: 1. das lyrische Spiel „Der gefangene Vogel", Musik von Chemin-Petit, Dichtung von Carla Höcker, wobei der Komponist musikalisch-romantische Eleganz mit chinesischer Farbstimmung verbindet; 2. die Ursendung einer Funkoper „Jorinde und Joringel" von H. Sutermeister. Die positive Seite dieser Funkoper ist die Rolle der „Märchenerzählerin", die die Klarheit der Handlung sichert. Die Musik will modern und einfach zugleich sein, — ein Idealziel, das hier aber nicht erreicht wird. Der Komponist wählt die Form der gregorianischen Kirchenmusik, bei der sich über gehaltene Orgeltöne bekanntlich der melismenreiche Sologesang ausspinnt. Hier waren es Orchesterakkorde und ein verzierter dramatisch-figurierter Sprechgesang, wobei jedoch Harmonik und Melodik in einer nur sehr lockeren Beziehung standen. Nachsatz: Wir mußten bei diesen Programmnennungen leider auf die Sendungen des RS. Frankfurt verzichten, weil dessen Sendestärke immer noch sehr gering ist und dies sich gerade in der letzten Zeit beim Fernempfang sehr störend bemerkbar machte.

Das Starsystem als Verlegenheitslösung des Funkprogramms.

Wir bemerken manchmal im Funkprogramm allgemeine Begriffe vom seelischen Innenleben, in denen sich auch die vielseitigen Möglichkeiten unseres musikalischen Erlebens umfassend spiegeln; wir stoßen weiter auf werbende Wortverbindungen oder auch auf sogenannte „geflügelte Worte", die sicher die Durchschlagskraft einer entsprechenden Programmzusammenstellung vorbereiten können. Fehlt aber die entsprechende Programmfolge, so neigt man leicht zu der Vermutung, daß das musikalische Werk zur Zeit des ersten Programmdrucks gefehlt und „sich dafür zur rechten Zeit ein Wort eingestellt hat". Das kritische Auge erhält durch derartige Wiederholungen einige Übung und glaubt schließlich nicht mehr „an eine funkische Durchgestaltung, deren Werkbesetzung bis zur Sendung ein Geheimnis bleiben müsse". Diese Auskunft bezog sich überdies auf ein öffentliches Funkkonzert, dessen Vortragsfolge im Funkprogramm lediglich in der oben ausgeführten „seelischen Umschreibung" angedeutet war; und eine ergänzende Mitteilung sagte darüber noch, daß die funkische Programmzusammenstellung oftmals sehr schwierig sei, weil die zu engagierenden Solisten in der Zu- oder Absage sehr unpünktlich wären und somit auch die Varianten der Programmgestaltungen entscheidend beeinflußten. Ein anderes Mal wurde seitens des Funks erklärt, daß die funkischen Programmsorgen gerade in der Verschiedenheit der Besetzungen bestehen müßten, weil doch die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten dasjenige darstellten, was den Funkhörer am meisten anzöge.

Wir möchten hierbei sofort einschieben, daß dies nicht alle Sender betrifft. Kommt es aber auch nur bei einzelnen Sendern vor, so gehören diese Fragen zum funkischen Problemkreis, mit deren Geltung oder Nichtgeltung sich eben der Rundfunk in seiner Gesamtheit auseinanderzusetzen hat. Die Konsequenzen einer solchen star-artigen Überbetonung sind dabei sehr offensichtlich: Man begnügt sich mit der Zusammenstellung bekannter Namen. Die Sicherheit der Konzertroutine gibt Gewähr einer sicheren Ausführung, die keiner besonderen Probenarbeit bedarf. Typisch ist hierfür der Ausspruch eines musikalischen Abteilungsleiters als Antwort auf eine Kritik, in der auf die verschiedenen Färbungen der Solisten innerhalb einer Opernaufführung hingewiesen wurde, weil diese Färbungen dem dramatischen Charakter der darzustellenden Personen und auch der Einheitlichkeit des Solistenensembles widersprachen. Die Antwort lautete prompt: Der Kritiker habe ja gar keine Erfahrungen, wie schwer es sei, die richtigen Solisten zusammenzufinden und in letzter Minute zusammenzustellen!

Wir gehen weiter: Das gleiche Starsystem hat sich mitunter auch in der Verteilung der Kleinaufträge herausgestellt, die zumeist an einen bestimmten Kreis von Autoren vergeben werden, die die notwendige „funkische Erfahrung besitzen". Damit sei nichts gegen die beschäftigten Autoren gesagt. Lediglich das Verfahren selbst, wo die Qualität des Werkes nicht mehr die Programmannahme bestimmt, sondern die Sendung von der gehetzten Fertigstellung eines Werkes abhängt, schließt auf die Dauer das gesunde künstlerische Entwicklungsverhältnis von Angebot und Nachfrage aus. Und es liegen erhebliche Beweise der verschiedenen Funkautoren vor, daß sich die freiberuflichen Mitarbeiter bei diesem Verfahren selbst nicht wohl fühlen. Es mag ein an sich sehr gesundes Prinzip sein, daß man in der Auftragserteilung dem freiberuflichen Künstler ein schönes Motiv zur besonderen Schaffensfreude gibt. Jedoch muß der Auftraggeber als solcher stets wissen, daß er die Verantwortung gegenüber dem Programmganzen nur dann auf sich nehmen kann, wenn er sich zuvor mit dem f e r t i g - v o r l i e g e n d e n Ergebnis des einzelnen Programmteils auseinandergesetzt hat.

Wenn wir uns hierbei auf die musikalische Gestaltung im Rundfunk beschränken wollen, so darf es unseres Erachtens gar nicht vorkommen, daß für die musikalische Ausführung die angemessene Zeit fehlt. Man fragt sich zum Beispiel oftmals, warum dieses oder jenes Funkpotpourri nicht von der Schallplatte gespielt oder wiederholt wird, wobei der Hörer den Unterschied zwischen direkter und reproduzierender Wiedergabe gar nicht merken würde. (Es sei nur an den hervorragenden Schallplattendienst des RS. Frankfurt erinnert.) Uns wurde daraufhin mehrfach geantwortet: Man müsse doch den Musiker und Künstler selbst beschäftigen und das Übergewicht der Schallplatte zurückstellen. Liegt aber nicht zwischen beiden gerade eine funkeigene und glückliche Verbindungsmöglichkeit? Denn darin kann doch gerade eine vornehme Eigenart des Rundfunks bestehen, die Musikvermittlung sinngemäß und weitgehendst durch die Schallplatte zu entlasten, um dann den lebenden Künstler um so mehr in den Dienst und und die Ausarbeitung neuer und zukunftstragender Aufgaben zu stellen!

K u r t H e r b s t.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin: Mit dem „Tannhäuser" brachte die Volksoper im Theater des Westens ihre erste Wagner-Oper zur Aufführung. Es hat von vornherein im Plan dieses Theaters gelegen, einen möglichst umfassenden Spielplan durchzuführen, um den vielen Volksgenossen, die hier zum ersten Male mit der Opernkunst bekannt wurden, nach Möglichkeit die Meisterwerke vorzuführen. Daß dies bei der mit bescheidenerem künstlerischen Apparat als die anderen Berliner Opernhäuser arbeitenden Volksoper bisher auch in weitem Umfange möglich wurde, darf als ein nicht geringes Verdienst ihrer Leitung angesehen werden. Die Tannhäuser-Aufführung wies eine musikalisch und darstellerisch anerkennenswerte künstlerische Geschlossenheit auf. Auch in Einzelheiten merkte man die Hand eines sicher gestaltenden Spielleiters (Max Hofmüller) und eines um monumentale Größe und szenisches Leben bemühten Bühnenbildners (Walter Kubbernuß). Die Wartburghalle kann als das Musterbeispiel einer sinnvollen szenischen Lösung im Rahmen des hier Möglichen gelten. Es ist alles übersichtlich, mit historischer Treue geformt und leicht verständlich. Der einheitliche Stil der Aufführung wurde auch im Musikalischen gewahrt, wenn auch Intendant Orthmann in den Zeitmaßen oft allzu lebendig wurde. Dennoch kam das reiche dramatische Leben dieser Partitur zu eindringlicher Wirkung, zumal es auch auf der Bühne Leistungen von erfreulicherem Können gab. So gefiel namentlich die gut veranlagte Margarete Hoefflin-Jensen als Elisabeth, deren Sopran Wärme und Leuchtkraft besitzt. Als Tannhäuser erschien Carl Martin Öhmann, der ehemalige Heldentenor der Charlottenburger Bühnen, nach mehrjähriger Pause wieder auf einer Berliner Bühne. Wenn auch sein Tenor nicht mehr den einstigen Glanz ausstrahlt, so kam seine erfahrene Gestaltung auch in dieser schweren Partie vorteilhaft zur Geltung. Hans Heinz Wunderlich mit prächtigem Baß, Hans Körner und Rudolf Dreßlmair traten als Landgraf, Wolfram und Walther hervor, während Magda Madsen trotz stimmlicher Fülle die Rolle der Venus weniger zu liegen schien.

Mit Verdis „Maskenball" konnte die Volksoper die Qualitätslinie des „Tannhäuser" fortsetzen. Offensichtlich hatte man an diese Oper, die in jeder Note die Meisterhand ihres genialen Schöpfers verrät, ganz besondere Sorgfalt verwandt, die sich sowohl im Gesanglichen als auch im Rhythmus des Orchesters äußerte. Hanns Udo Müller am Pult hatte den Schwung, den dieses edle Melos braucht und auch die dramatische Treibkraft, die in dieser Musik keinen toten Punkt aufkommen läßt. Die Spielleitung Carl Brauns war theatergerecht und überzeugend, die Bilder Friedrich Hagemanns hatten Stil und Stimmung. Dreßlmair als Richard überraschte durch eine von Akt zu Akt sich steigernde gesangliche Leistung. Seine schöne Höhe kam in dem großen Duett mit Amalia und im Schlußakt zu strahlender Wirkung. Nicht minder gefiel Franz Notholt als René. Sein wohltönender Bariton konnte sich in dieser reich bedachten Partie mit allem Glanz entfalten. Moja Petrikowski als Ulrika, Rosl Schafrian als stimmlich und darstellerisch beweglicher Page und, in einigem Abstand, Maria Satzinger als Amalia trugen die anderen Hauptpartien, deren jede Verdi in dieser Oper mit einer verschwenderischen Melodienfülle ausgestattet hat. Die saubere Chorarbeit, die an der Volksoper geleistet wird, geht auf das Konto von Ernst Senff.

Seit Wilhelm Rode das Deutsche Opernhaus leitet, steht an dieser Bühne die Wagner-Pflege im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit. Die neue Ring-Inszenierung, die jetzt bis zur „Walküre" gediehen ist, sucht in gleicher Weise das große Sinnbild wie die vielen, bei Wagner besonders wichtigen Einzelheiten herauszuarbeiten und so zu einem Monumentalstil zu kommen, der jede Starrheit vermeidet und plastisches Leben gibt. In den Bühnenbildern versucht Edward Suhr eine neue Lösung, indem er im ersten Akt die Bühne durch das Dach von Hundings Hütte teilt und darüber die Äste der ragenden Esche gegen den nächtlichen Himmel sehen läßt. Das erscheint weniger glücklich als die schlichten, groß gesehenen Bilder der folgenden Akte, wobei besonders die Szene des zweiten Aktes mit den durch einen Engpaß getrennten Felsen bemerkenswert ist. Karl Dammer ist der Partitur ein hingebungsvoller Anwalt, ohne daß dabei die Sänger zu kurz kommen. Unter ihnen stellt Eywind Laholm einen in Gesang, Erscheinung und Spiel vortrefflichen Siegmund dar, der eine hell gefärbte, heldische Mittellage mit einer lyrisch weicheren, aber gerade dadurch warmen Höhe verbindet. Wilhelm Rode vereint Hoheit und Tragik in seinem Spiel und ist auch gesanglich als Wotan oft von erschütternder Wucht. Elsa Larcén kann für die Brünhilde einen hell strahlenden, dramatisch schlagkräftigen Sopran einsetzen, Luise Wil-

ler ihren ausdrucksvollen Alt für die Fricka. Etwas gehemmt erschien Elisabeth Friedrich als Sieglinde, während Wilhelm Schirp dem Hunding die Kraft seines ungewöhnlich schönen Basses verlieh. Hermann Killer.

Breslau: Der „Bettler Namenlos" von Robert Heger hatte den Anschluß der hiesigen Oper an das Zeitschaffen vermittelt. „Schirin und Gertraude" von Graener und „Der arme Heinrich" von Pfitzner sollten ihn enger fügen. Das war überzeugungsvoll und planmäßig gedacht. Vielleicht war aber die Opernleitung überrascht und enttäuscht, als sie die geringe Zugkräftigkeit der neuen Opern feststellen mußte. „Schirin und Gertraude" machten an sich bei der Laienhörerschaft einen gewinnenden Eindruck — der Kenner wird das Werk immer mit hohem Genuß aufnehmen —, aber die Wiedergabe war trotz mancher guten Einzelleistung verfehlt, oben und unten, auf der Bühne und im Orchester. Nicht aus Leichtfertigkeit oder Mangel an Interesse, sondern es lag ein Versagen dem Stil gegenüber vor. Man hat die Aufführung viel zu viel vom „Gedanklichen" abhängig gemacht, anstatt vom Musikantischen. Bei der Einstudierung des „Armen Heinrich" ging man denselben Weg; hier führte er zum Ziele, weil er in diesem Falle dem Problem entsprach. Unter den männlichen Solisten unsrer Oper haben wir die Kräfte, die Pfitzner für seine Oper braucht, nicht. Immerhin wußte die Spielleitung der Darstellung von der geistigen Seite aus soviel Stütze zu geben, daß eine gewisse Eindringlichkeit erreicht wurde. Von starker Wirkung waren die ergreifenden Bühnenbilder Wildermanns. Das Orchester spielte unter Franz von Hoeßlin mit Wärme. Im Einzelnen blieben manche Klangprobleme ungelöst. Der Zuspruch des Publikums war gering. Und so müssen wir noch einmal die Anregung geben, Pfitzner-Werke in Breslau — wenigstens vorläufig — nicht wie irgend welche andere Kompositionen in den Spielplan — auch nicht im Konzert — aufzunehmen, sondern sich zur Veranstaltung einer Pfitzner-Festwoche zu entschließen. Dabei wird man den notwendigen Probenraum finden, man kann geeignete Kräfte, auch den Meister selbst, heranziehen, und man kann die Hörerschaft in der richtigen Weise vorbereiten. Man müßte sich nachgerade davon überzeugt haben, daß die bisherige Methode der Pfitzner-Pflege trotz guter Absichten nicht zum Ziele geführt hat, wenn auch manche Palestrinaaufführung gut besucht war. Vom richtigen Verständnis Pfitznerscher Kunst ist man in Schlesien noch weit enfernt.

Der sonstige Spielplan ist im allgemeinen geschickt aufgebaut, er bietet Abwechslung und gepflegte Aufführungen. Man brachte auch eine neue Operette auf die Bretter: „Schach dem König". Die an sich hübsche Grundidee ist von Paul Harms ziemlich witzlos zum Buch verarbeitet worden, nur der zweite Akt, eine kräftige Schenkenszene, gibt Unterhaltung. Die Musik von Walter W. Goetze ist in diesem Falle „routiniert", mehr kann man beim besten Willen von ihr nicht sagen. Der junge, begabte Kapellmeister Herbert Lindner trägt sie schmissig vor, von den Bühneneindrücken haftet der Groteskanz des Ballettmeisters Arthur Sprankel am stärksten im Gedächtnis. Rudolf Bilke.

•

Konzert

Berlin. Der Pianist Hermann Drews spielte ein Beethovenprogramm. Schien es ursprünglich bei der Es-Dur-Sonate, Werk 81a, daß er den Konturen der Musik eine ungewohnte Weichheit gebe, so erkannte man den ausgezeichneten Meister in der Wiedergabe der Diabelli-Variationen. Vortrefflich im Anschlag, voll bester Charakterisierung in den 33 Variationen steigerte Drews die Schwierigkeit noch durch eine Beschleunigung der Zeitmaße, ohne daß sein Spiel dadurch überspitzt worden wäre.

Nach Thomas Beecham leitete nun der Italiener Victor de Sabata eines der großen Philharmonischen Konzerte. Mit weitausladenden Bewegungen und überschäumendem Temperament leitete er das Orchester. Daß er trotzdem ein sehr gewissenhafter Dirigent ist, der sich größter Werktreue befleißigt, ging aus seiner schönen Wiedergabe von Dvoraks Sinfonie „Aus der neuen Welt" hervor. Sie erhielt ihr Profil durch die straffen rhythmischen Akzente und die sorgsame Phrasierung. Der große Erfolg des Abends war aber Respighis sinfonische Dichtung „Die Pinien von Rom". Es ist eine volknahe Musik, ganz aus italienischem Volkstum geboren, aber auch bei uns der Wirkung sicher, wenn die Darbietung in einer so gelösten Art erfolgt. Der gewaltige Aufwand von Mitteln wird nicht zum Selbstzweck.

Marcell Wittrisch, der gefeierte Tenor der Staatsoper, bewies sein ständig noch wachsendes Können und die unveränderte Schönheit seiner Stimme in einem eigenen Liederabend. Wir haben ihn noch nie so überlegen Lieder gestalten gehört. Ob Schumann, Hugo Wolf oder Richard Strauß, er war überall derselbe geschmackvolle Künstler. Auch in dem Arienteil berührte der Verzicht auf jegliche Äußerlichkeit besonders angenehm. Wittrisch befindet sich noch in einer ununterbrochenen Aufwärtsentwicklung. Die Begleitkunst Michael

Raucheisens bildetet den würdigen Hintergrund für den Sänger.

Der Hamburger Tenor Wladislaw Ladis wurde als der Bruder Kiepuras von der veranstaltenden Konzertdirektion in einer Form angekündigt, die Erwartungen auslösen mußte, die von Ladis nicht erfüllt werden konnten. Sein reiches und schönes Material — namentlich nach der Höhe zu — verdient Anerkennung. Ladis weiß aber noch wenig damit anzufangen, weil er den Atem nicht ausreichend beherrscht und die Stimme überhaupt einer konzentrierteren Behandlung bedarf. Der Vortrag der Arien aus Tosca, Bohème, Carmen usw. war gut ausgefeilt. Herbert Gerigk.

Innerhalb weniger Wochen hat Deutschland zweier großer nordischer Tondichter gedacht: im Dezember des 70jährigen Finnen Jean Sibelius und im Januar des nunmehr 80jährigen Norwegers Christian Sinding. In beiden Fällen ist es nicht bei Reden geblieben, sondern zahlreiche Aufführungen der Werke dieser für ihre Länder repräsentativen Meister lassen erwarten, daß nordischer Musik in Zukunft ein größerer Platz in unseren Konzerten eingeräumt werden wird. Eine Feierstunde im Berliner Karl-Schurz-Haus machte einen musikfreudigen Hörerkreis mit dem Schaffen Sindings bekannt. Thilo von Trotha würdigte Sindings Musik im Zusammenhange mit der norwegischen Kunst und in ihren starken Wechselbeziehungen zu Deutschland. Sindings Kammermusik, seine Klavierkunst und Lieder kamen in charakteristischer Auswahl und guter Wiedergabe zu Gehör. Diese naturnahe, volksverbundene, in der Fülle der Einfälle und der eigenartigen Klanglichkeit reizvolle Kunst verfehlte in der Interpretation durch die Streicher Leßmann und Schürgers, dem Pianisten Hermann Hoppe und die anmutvolle Gesangskunst Erika Legarts nicht ihre Wirkung. Der norwegische Gesandte dankte im Namen Sindings und des norwegischen Volkes.

Das erste Konzert der Philharmoniker im neuen Jahre brachte ein Beethoven-Programm, die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, das Violinkonzert und die 7. Sinfonie. Leopold Reichwein gab dem „entfesselten Rhythmus" der Siebenten eine klassische Linie, wohl abgewogen in den Tempi und ohne Übersteigerungen dynamischer Art. Siegfried Borries, der junge Konzertmeister des Orchesters, ließ bei der Wiedergabe des Violinkonzertes kaum einen Wunsch unerfüllt hinsichtlich Tonschönheit und musikalischer Auffassung.

Die sonntägliche „Stunde der Musik" hat auch in diesem Konzertwinter denselben Erfolg wie im vorhergehenden. Es ist immer wieder erstaunlich, wieviel Können und ernst strebendes Künstlertum hier unter den zumeist bisher unbekannten oder doch nur wenig bekannten Namen zutage tritt. Auch die Geigerin Gerda Reichert, die sich mit dem Bariton Karl Oskar Dittmer der Patenschaft des Weitzmann-Trios erfreute, gehört zu diesen in ihrer ungekünstelten Musikalität sympathischen Künstlern.

Eine Musikwoche der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik (früher Akademie für Kirchen- und Schulmusik) wurde unter Leitung ihres Direktors, Prof. Bieder durchgeführt. Sie gab in Form einer Arbeitswoche einen Überblick über die einzelnen Lehrgebiete und zugleich über den Geist, in dem an diesem wichtigen Institut unterrichtet wird. Konzerte, in denen das aus den Kräften des Volkstums entwickelte, neugeschaffene Musikgut dargeboten wurde, wechselten ab mit volksmusikalischen Veranstaltungen sowie mit Abenden, die Schöpfungen unserer großen Meister in besonderer Auswahl und Haus- und Kammermusik aus den Kreisen der Hochschullehrer brachten. Neben den Lehrern wirkte die Jugend mit, vor allem die Studierenden selbst, die die Stücke so ausgewählt hatten, daß auch die Hörer durch Mitsingen zu aktiven Teilnehmern wurden. Als einen bemerkenswerten Versuch zur Anregung der schöpferischen Kräfte im jungen Menschen darf man die Wiederbelebung der alten Schattenspielkunst in der hier gezeigten, leicht verständlichen und musikalisch die Möglichkeiten von Schule und Haus berücksichtigenden Aufführung ansehen. Johann Stadens „Kuckuck und Nachtigall" und die Geschichte von Hinnerk dem Hahn in der musikalischen Umrahmung durch ein selbst reizvoller grotesker Wirkungen fähiges kleines Orchester waren wohlgelungene Beispiele einer künstlerisch fruchtbaren Gemeinschaftsarbeit.

In den Kreisen der „Kenner und Liebhaber" im Sinne des 18. Jahrhunderts erfreuen sich die Abende alter Musik, die Carl Bittner mit alten Instrumenten im Haus der deutschen Presse veranstaltet, großer Beliebtheit. Diese schon durch die Art der Ausführung — ohne Podium und sonstigen konzertmäßigen Rahmen — intimen Veranstaltungen sind bemerkenswert durch Werkwahl und eine von Liebe zur Sache und feiner Einfühlung in den Geist der alten Instrumente getragenen Wiedergabe. Im Mittelpunkt der Werke für zwei Cembali oder Klavichorde stand ein bisher unbekanntes „Es-Dur-Duett für zwei Klaviere" von Johann Gottfried Müthel, der, selbst ein Schüler des alten Bach, neben Philipp Emanuel Bach von Bedeutung für die Klavierkunst seinerzeit ist und durch seine heute vergessenen aber in der Tiefe des Ausdrucks echt

deutschen Werke namentlich die Musikkultur des deutschen Ostens und des Baltikums beeinflußte. Bittner selbst und seine Partnerin Syle Michalke spielten in vorbildlichem Zusammenklang von Geist und Technik.

Unter den Solistenabenden ragten zwei Konzerte von Edwin Fischer und Walter Gieseking besonders hervor. Fischer spielte Schumann, Beethoven, Mozart und Brahms mit allem musikantischen Temperament, das seiner Kunst von je eigen war, das aber heute ganz von einem reifen Gestaltungswillen beherrscht wird. Gieseking, in dem die moderne Klaviermusik ihren berufensten Anwalt hat, zog sich diesmal leider auch auf eine ausgesprochen klassisch-romantische Linie zurück. Es bedarf keines weiteren Wortes, um auch für Bach, Bethoven, Schumann und Brahms die tiefe Wirkung von Giesekings Spiel hervorzuheben, aber man möchte doch, daß diese starke Künstlerpersönlichkeit sich auch wieder der Pionierarbeit auf pianistischem Gebiet annähme.

Der Geiger Hugo Kolberg ist weiten Kreisen vom 1. Konzertmeisterpult der Philharmoniker her bekannt. Sein Konzert bewies ein außerordentliches technisches Können. Michael Raucheisen mußte sich der unangenehmen Aufgabe unterziehen, Spohrs Violinkonzert in D-Moll am Klavier zu begleiten. Wie er es machte, war achtunggebietend. Von den ausländischen Geigern hat der Spanier Juan Manén seine feste Gemeinde, die sich an seiner großen Virtuosität, der spielenden Leichtigkeit seiner Griffe und der schlackenlosen Tongebung erfreut. Wer dagegen mehr sucht, als ein Spiel an der schönen Oberfläche, kommt nicht auf seine Kosten. Das beweist namentlich Manéns Mozartspiel, das glatt und kühl bleibt und, wie bei fast allen Romanen, dem inneren Reichtum Mozarts nicht gerecht wird.

Eine wertvolle Bekanntschaft bedeutet die polnische Sängerin Adelina Korytko, die bereits auf der Bühne der Staatsoper als Leonore im „Troubadour" gefallen konnte und in einem Liederabend erneut ihre Kunst unter Beweis stellte. Polnisch gesungene Chopin-Lieder, dazu Lieder von Koczalski, eine südamerikanische Gruppe mit einer argentinischen Indianermelodie interessierten besonders. Der hell gefärbte, in allen Lagen ergiebige Sopran wird mit echtem Bühnentemperament und hoher Musikalität eingesetzt. Starkes künstlerisches Erleben vermittelte auch der Liederabend von Lula Myß-Gmeiner, die namentlich Schumann-Lieder, darunter den Zyklus „Frauenliebe und Leben" mit einer Tiefe der Empfindung und einer Kraft des Ausdrucks gestaltete, daß dahinter das reine Gesangliche ohne Schaden zurücktreten konnte.

Zu einer ungewöhnlichen und schönen Morgenfeier hatten sich zahlreiche Musikfreunde in dem traditionsgeheiligten Raum des Berliner Staatlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt versammelt. Ein kleines Podium war aufgebaut worden, und die Büste Beethovens, die sonst in einer Marmornische neben den anderen Großen der deutschen Tonkunst ihren Platz hat, war jetzt zu dem Irdischen herabgestiegen, die den Meister ehren wollten. Der verdienstvolle Leiter der Aktion für das Beethoven-Ewigkeitsdenkmal in Bonn, Emil Tschirch, hatte zu dieser Feier aufgerufen, um auch in der Reichshauptstadt erneut diesen Denkmalsgedanken anzufachen. Vor neun Jahren hat Tschirch, der Generationen durch seine Rezitationskunst ein Begriff geworden ist, diesen Denkmalfonds ins Leben gerufen und seitdem unermüdlich daran gearbeitet, dem Heros der deutschen Musik in seiner Geburtsstadt das große Nationaldenkmal zu schaffen. Es ist ein Beispiel des ewig jungen deutschen Idealismus, wie dieser hochbetagte Künstler sich ganz in den Dienst des Meisters gestellt hat, in dem er wie viele Millionen deutscher Volksgenossen den Genius unserer nationalen Musik verkörpert sieht.

Beethovens Musik leitete auch die Feier ein. Elly Ney, die sich nie versagt, wenn es den Dienst am Werke ihres Meisters gilt, spielte die Appassionata Werk 57 mit jener restlosen Hingabe und erfahrenen Gestaltungskraft, die immer wieder einen großen künstlerischen Eindruck heraufbeschwört. Dann betrat Altmeister Tschirch das Podium. Auch er hat sich sprachlich nachschaffend ganz in seinen Beethoven eingelebt, und so konnnte es ihm gelingen, Adolf Wilbrandts pathetische Beethovendichtung mit aller Kraft der Innerlichkeit auch gegen eine naturgemäß nicht mehr ganz sattelfeste Sprachtechnik lebendig zu machen. In einem fast dreiviertelstündigem Monolog läßt Wilbrandt den Beethoven der letzten Jahre vor die Sinne der Hörer treten, den Titanen und großen Einsamen, der fast an seinem menschlichen Schicksal zugrundegeht, sich aber durch schwersten seelischen Zusammenbruch zum Siegesjubel der Neunten Sinfonie hindurchringt. In vielem erscheint uns dieser etwas langatmige Monolog heute als „alte Schule", aber es lebt zweifellos eine echte, auch sprachlich gut geformte Empfindung in ihm, deren berufener Mittler Emil Tschirch war. Es wäre erfreulich, wenn auch durch diese Weihestunde der große Gedanke des Beethovendenkmals seiner Verwirklichung um ein gutes Stück näher gekommen wäre.

Hermann Killer.

Gleich zu Beginn des Klavier-Abends des polnischen Pianisten Josef von Turczynski gewann man den Eindruck, daß man hier einen Künstler von großem Format vor sich hatte. Unvergleichlich, mit welcher Ausdruckskraft und Klarheit er die Toccata D-Moll von Bach Busoni meisterte. Sein mit gereifter Technik gepaartes weiches, geschmeidiges Spiel, das weniger der A-Dur Sonate op. 120 von Schubert, die einige kräftigere Akzente vertragen hätte, zustatten kam, erschloß uns die Sonate op. 21 von Paderewski (Erstaufführung), ein mehr mit klavieristischen Effekten als nach innerem Gehalt komponiertes Werk in um so farbenprächtigerer Abstufung. Als Höhepunkt des Abends muß zweifellos die Wiedergabe Chopinscher Werke, Ballade As-Dur, Nocturne Des-Dur, Scherzo Cis-Moll, einiger Mazurken und Walzer, gewertet werden, womit Turczynski die Klangwelt-Romantik seines großen Landsmanns in vollendeter Stilreinheit offenbarte.

Der italienische Geiger Orlando Barera spielte u. a. das Konzert G-Dur von Mozart in echt italienisch wohllautender Klangformung. Unter seiner eleganten Bogenführung erstand das Werk in klassischer Schönheit. In der darauffolgenden Sonata von Cesar Franck, die der Künstler auswendig spielte, kam sein weicher, graziöser, aber doch strahlend voller Geigerton noch in weit höherem Maße zur Geltung. Vortragsstücke von Joachin Nin und ein Rondo von Mozart zeugten von seiner erhabenen Technik. Hermann Hoppe am Flügel war bestrebt, mit dem Geiger Schritt zu halten.

Das Klavierprogramm Max Nahraths begann mit den 32 Variationen C-Moll von Beethoven und Schumanns Kreisleriana op. 16. Die mitunter zu stark hervortretende Schwere in seinem Spiel hätte durch eine freiere Handhaltung mehr aufgelockert werden könnnen. Auch wäre die Wiedergabe dieser Werke bei sparsamerem Pedalgebrauch klarer und wirkungsvoller zum Ausdruck gekommen. Die zweite Hälfte seiner Vortragsfolge füllten Werke von Chopin und Liszt aus.

Theophil Demetriescu und Willi Stech stellten sich in einem Konzert auf zwei Klavieren vor. Busonis Fantasia contrapunctistica, ein Werk von überspitzter Virtuosität und kontrapunktisch überhobener Musik, rauschte unter ungeheurem Kraftaufwand auf. In der Wiedergabe von Debussys „En blanc et noir" und Liszts Don-Juan-Fantasie zeigten die beiden Künstler ihre hochentwickelte, sprühende Technik. Seinen Sinn bekam das Doppelkonzert mit Chopins Rondo, dessen kristallklare, sprudelnde Rhytmisierung den Pianisten Gelegenheit bot, ihre persönliche Note im leichtbeschwingten und doch äußerst präzisen Zusammenspiel zum Ausdruck zu bringen.

Hans Erich Riebensahm eröffnete seinen Klavier-Abend mit der Suite op. 45 von Carl Nielsen. Sein etwas harter Anschlag, sowie die streng sachliche Form seines Musizierens kam der Geisteshaltung in der nordischen Musik des skandinavischen Komponisten artgerecht zugute, während die ersten Sätze der As-Dur Sonate op. 100 von Beethoven mehr Wärme und Abrundung verlangten. Die abschließende Fuge derselben erfuhr eine musikalische Vertiefung von zwingender Klarheit des Ausdrucks. Die Interpretation von Liszts Mephisto-Walzer ließ seine hohe Virtuosität und überlegene Technik eindeutig erkennen. Zum Schluß spielte Riebensahm die Große Sonate D-Dur op. 53 von Schubert mit werkgetreuer Einfühlung.

An dem Konzertabend der Berliner Solisten-Vereinigung hatte die Leitung, nicht wie angekündigt: Prof. Dr. Georg Schumann, sondern Waldo Favre übernommen. Statt der achtstimmigen Sequenz „Stabat Mater" von Palestrina gelangten Chöre von Ingegneri, Arcadelt und Palestrina (aus dem früheren Repertoire der Solisten-Vereinigung) zur Aufführung, die wir bereits im vorigen Heft der »Musik« eingehend würdigten. Die sonst gewohnte hochentwickelte Gesangskultur wurde von dem Chor diesmal nicht ganz erreicht. Im Mittelpunkt des Abends stand das Sankt Dominikus-Oratorium, zu dem Lotte Backes Text und Musik geschrieben hat. Nach dem Text zu urteilen („Er ermahnt sie, dem Orden treu zu bleiben", — „Bitte für uns, seliger Vater Dominikus", — „Preiset Sankt Dominikus" usw.), handelt es sich hier anscheinend um eine private Hausangelegenheit des Dominikaner-Ordens, der auch das Urheberrecht an den Noten besitzt. Es ist uns nicht verständlich, weshalb diese Aufführung in einem öffentlichen Konzert stattfindet. Hans Bajer.

Augsburg: Das dritte städtische Sinfoniekonzert stand unter Leitung von Josef Bach, der als Gast für den erkrankten Egelkraut eingesprungen war. Mit sicherer Hand führte er das Orchester

und interpretierte in ruhiger Überlegenheit. Das Vorspiel zu Siegfried Wagners „Bärenhäuter" gelang in kammermusikalischer Feinheit und Bruckners gewaltige Dritte erstand zu großartigem Pathos des Heldischen. Rosalind von Schirach sang mit ihrem klaren Sopran die Wesendonck-Lieder Richard Wagners mit viel Geschmack und echt empfundenem Ausdruck. Unter den Chorkonzerten gebührt die erste Stelle der wohlgelungenen Aufführung von Bachs „Weihnachtsoratorium". Arthur Piechler ist ein hochbegabter Chorleiter und Chorerzieher. Der Oratorienverein erfüllte seine chorischen Aufgaben beglückend. Solisten waren Leopoldine Sunko, Maria Olszewska, Walter Carnuth und Georg Hann, ein erlesenes Quartett. Unter Piechlers sehr musikalischer Leitung erhielt das Weihnachtsoratorium mit dem städtischen Orchester eine großzügig durchgeführte Wiedergabe.

In der Kammermusik bildete das Elly-Ney-Trio mit Max Strub (Geige) und Ludwig Hoelscher (Kniegeige) einen kaum zu überbietenden Höhepunkt. Brahms, Beethoven, Schubert — ein jedes Trio restlose Erfüllung. Max Herre.

Breslau: Gleich zweimal hintereinander, im Rundfunk und im Konzertsaal, hat man einem jungen Breslauer Komponisten, Johannes Rietz, Gelegenheit gegeben, sich mit einer Sinfonie vorzustellen. Es kam darauf an, Johannes Rietz, der noch in der Ausbildung steht, einen Befähigungsnachweis zu verschaffen. Von diesem Gesichtspunkte aus ist das Werk zu beurteilen. Der Komponist hat Einfälle; die Themen besitzen Charakter, zeigen klare Prägung und lassen, wenn man das Ganze überschaut, gefühlsmäßige und logische Beziehungen zueinander erkennen. Die einzelnen Sätze sind von kräftiger Bewegung erfüllt, so daß der Hörer angeregt bleibt. Verbesserungsbedürftig ist die Instrumentierung. Dem Komponisten schwebt zwar ein ganz bestimmtes Klangbild vor, partienweise erreicht er es auch, mitunter aber findet er noch nicht die überzeugenden Mischungen. Die vom Breslauer Funkorchester unter Ernst Prade vortrefflich gespielte Sinfonie ist ohne Zweifel ein Begabungsbeweis.

Von einer Uraufführung aus dem Manuskript ist zu berichten. Der Kantor der Lutherkirche, Konrad Westphal, hat ein Oratorium von Johann Mattheson, dem man heute noch als Theoretiker und Erzieher verdiente Achtung bezeugt, als Komponisten aber kaum beachtet, bearbeitet, in der Meinung, der heutigen Kirchenmusik Wertvolles zugeführt zu haben. Es handelt sich um das Oratorium "Der reformierende Johannes", eins der zwei Dutzend kirchenmusikalischer Werke Matthesons, die stilistisch zwischen Kantate und Oratorium stehen. Die Musik ist stark von dem Opernstil der damaligen Zeit beeinflußt. Gediegenes, Plattes, Naives und Raffiniertes sind durcheinander gemischt. Der liturgische Sinn unserer Zeit verlangt Musik und Wort, die zu Erhebung, zur Gemeinschaftsfeier stimmen. Dahin führt Matthesons ganz vom Zeitgeschmack bestimmte Kunst nicht. Als konzertante Musik ist manches annehmbar. Westphal hat bei der Ausarbeitung und Bearbeitung der Partitur daran gedacht, die Klangmöglichkeiten so auszunutzen, daß das Ohr der heutigen Kirchenbesucher befriedigt wird. Das ist ihm durchaus gelungen. Die Aufführung gab davon nur ein ungefähres Bild; denn sie war nicht ausreichend vorbereitet. Darüber muß man sich aber klar sein, daß Stoffe dieser Art und Musik dieses Geistes und dieser Form weit ab liegen von dem, was gottesdienstliche Kunst in unsrer Zeit zu erfüllen hat: das Verlangen nach Gestaltung einer einmütigen, gläubigen Gemeinschaft.

Die Schlesische Philharmonie — in diesem Jahre konservativer als früher — spielte in einem der von Hoeßlin geleiteten Sinfoniekonzerte das „Konzert für Streichorchester" von Wolfgang Fortner, wertvoll durch die Fülle der Gedanken, durch die sichere Beherrschung des Formalen und durch die von einem tiefen Ethos erfüllte Gesamthaltung des Werkes. Eine andre Neuheit, das von Orlando Barera in einem von Hermann Behr geleiteten Volkssinfoniekonzert gespielte Violinkonzert von A. d'Ambrosio entpuppte sich als gefällige, violinistisch dankbare Harmlosigkeit, der Tiefe, Kraft und Größe fehlen.

Die Stätten, an denen Hauskonzerte veranstaltet werden, nehmen an Zahl zu. Beachtenswert sind vor allem die Unternehmungen, die nicht den Charakter von Schülervorführungen an sich tragen, sondern einen besonderen künstlerischen Zweck verfolgen, sei es die Aufführung von Werken, die im Konzertsaal nicht erscheinen, oder handelt es sich um die Darbietung neuer Musik. Abende dieser Art veranstalteten der junge Pianist Pischner, das Künstlerehepaar Sträußler und der Komponist Burghardt. Dieser wirbt natürlich in erster Linie für seine eignen Werke. Auf seine kammermusikalischen Veröffentlichungen ist an dieser Stelle schon hingewiesen worden. Von den Klaviersachen sind ihm Stücke kleineren Formats, vor allem die „drei Präludien op. 18a" besser gelungen, als etwa ein Präludium und Fuge in Es-Moll; die Fuge ist ein Musterstück saubrer Arbeit, aber nicht mehr. In einer kürzlich gehörten Sonate fesselt der sehr lebendig gestaltete Schlußsatz, in ihm erreicht der Komponist auch die Konzentration der Gedanken und die Freiheit des Aus-

drucks, die noch nicht in allen seinen Werken zu finden sind. Unter dem Komponistennachwuchs ist Burghardt jedenfalls eine beachtliche Erscheinung.

Rudolf Bilke.

München: An zwei aufeinanderfolgenden Tagen wurde Schuberts E-Dur-Sinfonie uraufgeführt, deren Skizze aus dem Jahre 1821 von Felix Weingartner bearbeitet und vervollständigt ist. Die Schubertsche Partiturskizze umfaßt 170 Seiten, von denen 110 Takte von ihm selbst vollständig instrumentiert waren, das ist die ganze langsame Einleitung und die erste Themengruppe. Im weiteren Verlauf hatte Schubert nur die wichtigsten Stimmen notiert, gelegentlich deutete er auch die Harmonisierung und Begleitung an. Die Original-Handschrift, die sich im Besitz des Royal College of Music in London befindet, gibt also nur ein ziemlich dürftiges Gerippe der viersätzigen Sinfonie. Weingartner benutzte zur Bearbeitung die Abschrift des Originals, die Eusebius Mandyczewsky auf Veranlassung von Brahms 1888 verfertigte und die im Atelier der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien liegt. (Übrigens ist in der Vetterschen Schubert-Biographie erwähnt, daß der englische Pianist Barnett bereits Schuberts Skizze vervollständigt und instrumentiert habe.) Die orchestrale Zusammensetzung der Weingartnerschen Ausgabe hält sich möglichst genau an die Vorschriften der Partitur, z. B. werden auch von Trompeten und Hörnern nur Töne verwendet, die auf ventillosen Instrumenten möglich sind. Trotzdem macht sich zuweilen am Klang, an verschiedenen Vorhaltsbildungen und überhaupt in Durchführungen und Schlüssen die fremde Hand des Bearbeiters bemerkbar. Der Orchesterverein „Wilde Gunge" unter Heinrich Knappe und die Münchener Philharmoniker unter Adolf Mennerich haben sich beide um eine lebendige und sorgfältige Wiedergabe des nachgelassenen Schubert verdient gemacht.

Aus der ungeheuren Masse der Konzerte greifen wir noch die eindrucksvolle Wiedergabe der Pfitznerschen Kantate „Von deutscher Seele" heraus, die mit dem Zauberband ihres echten romantischen Geistes besonders in gesanglicher Hinsicht glücklich war — und beglückend: Der philharmonische Chor und die Solisten (Derpsch, Richartz, Patzak, Weber) leisteten unter Mennerichs Führung ganz Ausgezeichnetes.

Peter Raabe brachte in einem Sonderkonzert der Münchener Philharmoniker Beethovens Zweite und Webers Euryanthen-Ouvertüre mit hinreißendem Feuer und dramatischem Aufbau zum klingen. Das viel zu selten gehörte Tripel-Konzert von Beethoven wurde vom Elly-Ney-Trio unter Hauseggers Leitung meisterhaft ausgeführt. Der Lehrergesangverein hat sich unter Richard Trunks Schulung als ein biegsamer und klanglich prachtvoller Chor mit der „Missa solemnis" erwiesen.

Oscar von Pander.

Leipzig: Im fünften Gewandhauskonzert entfaltete Walter Gieseking seine überragende und umfassende pianistische Kunst in zwei stark gegensätzlichen Werken: in Mozarts mit vollendeter Anmut gespieltem A-Dur-Konzert und in dem neuen Klavierkonzert in D-Dur von Max Trapp, einem technisch ungeheuer schwierigen und eigenwilligen, aber doch von innerer Kraft erfülltem Stück, das, von Abendroth und dem Orchester hervorragend mitgestaltet, dem Spieler und dem Komponisten viel Erfolg brachte. In einer Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" trat Hermann Abendroth zum ersten Male als Chordirigent vor das Leipziger Publikum und brachte mit dem prachtvoll disziplinierten Gewandhauschor das unvergänglich frische Werk zu herrlichem Erklingen. Von den Solisten stand an erster Stelle Heinz Marten (Tenor), in einigem Abstand davon die Sopranistin Jo Vincent, bei Paul Bender glich die gereifte Vortragskunst den etwas verblichenen Glanz dieser edlen Baßstimme aus. Ein nicht unwichtiger Beitrag zum Händel-Gedenkjahr war im siebenten Konzert die festliche und sinnenfreudige Jugendarbeit von Händel, der 112. Psalm, „Laudate pueri", vom Thomanerchor und Helene Fahrni (Sopran-Solo) unter Karl Straube gesungen. Am gleichen Abend zeigte Max Strub in dem etwas verblaßten, aber geigerisch sehr dankbaren E-Moll-Konzert von Spohr seine Kunst.

Das Ereignis des zweiten Sinfoniekonzerts der NS. Kulturgemeinde war die Aufführung von Bruckners fünfter (B-Dur) Sinfonie in der Urfassung, die uns Hans Weisbach vermittelte. Durch Ausschaltung der von Franz Schalk vorgenommenen willkürlichen Zutaten erscheint diese Sinfonie nicht nur in der Instrumentation, sondern auch stellenweise in der musikalischen Sub-

stanz in ganz neuem Lichte; auch von dem zweiten Blasorchester im Finale findet sich in der Urfassung nichts. Im dritten Konzert gab Weisbach mit dem Leipziger Sinfonieorchester eine großlinige Ausdeutung von Brahms' vierter Sinfonie, als Solist zeigte der Pariser Geiger Henry Merckel mit dem Brahmskonzert ein trotz etwas schmächtigem Ton ausgezeichnetes Können. Im Landeskonservatorium stellte das Institutsorchester unter Walther Davisson mit einer überraschend guten Wiedergabe von Tschaikowskys E-Moll-Sinfonie seine glänzende Schulung aufs neue unter Beweis Erfreuliche Eindrücke hinterließ ferner in einem Konzert der NS. Kulturgemeinde das neugegründete Leipziger Konzertorchester mit Heinrich Laber als Gastdirigenten, obwohl es sich mit Brahms' zweiter Sinfonie die Ziele zunächst etwas zu hoch gesteckt hatte.

In dem Bußtagskonzert in der Thomaskirche trat Max Ludwig mit seinem Riedel-Verein neben Liszts 13. Psalm nachdrücklich für Bruckner (E-Moll-Messe und 150. Psalm) ein. Der Leipziger Lehrergesang-Verein widmete sein Herbstkonzert unter Günther Ramin lediglich dem zeitgenössischen Schaffen auf dem Gebiete des a cappella-Männergesanges (Trunk, Armin Knab, Hermann Erdlen, Hermann Simon, Hermann Grabner, Johannes Fritzsche u. a.) Nicht vergessen sei die zielbewußte Schützpflege, die Universitätskantor Rabenschlag in der Universitätskirche diesem Meister angedeihen läßt (Exequien, Weihnachtshistorie u. a.). An Kammermusikabenden ist kein Mangel. Die Wiederholung von Bachs „Kunst der Fuge" in der Quartetteinrichtung von Hermann Lahl begegnete starkem Interesse. Neben den einheimischen Vereinigungen, Genzel-, Hungar-, Schachtebeck-Quartett, Weitzmann-Trio hörten wir in der Gewandhauskammermusik das Trio Erdmann, Alma Moodie, Schwamberger, ferner in eigenen Abenden das prachtvolle Pozniak-Trio (Pozniak, Freund, Günther) und das Trio Elly Ney-Strub-Hoelscher. Florizel von Reuter begann mit Nadina Ferreri einen auf drei Abende berechneten Zyklus zur Vorführung sämtlicher Beethovenscher Violinsonaten, bedeutsame Klavierabende verdankten wir Alfred Hoehn und Walter Bohle, welch letzterer an das hiesige Landeskonservatorium als Lehrer verpflichtet wurde. In Orgelkonzerten setzte sich Friedrich Högner für das zeitgenössische Schaffen von Hermann Grabner, Max Martin Stein, Johann Nepomuk David, ferner Karl Hoyer für die gediegenen Orgelwerke des Leipzigers Hermann Ernst Koch ein. Mit einem Abend „Orgel- und Cembalomusik von Johann Sebastian Bach" gab Günther Ramin einen abermaligen Beweis von seiner auf einsamer Höhe stehenden Kunst der Bachinterpretation.

Wilhelm Jung.

* Kritik *

Bücher

Marius Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit. 1. Teil: Die Naturvölker. 2. Teil: Die Anfänge in Europa. Julius Bard-Verlag, Berlin 1935.

Wissenschaft ist nichts anderes als systematisch und logisch verbundenes Wissen von der Wirklichkeit. Aus dem wirklich Seienden werden dann Schlüsse gezogen auf Vergangenes und Zukünftiges. Die unmittelbaren Gegebenheiten werden in ihre Bestandteile zerlegt und auf dem Weg der Analyse zu einem logischen Ganzen aufgebaut. Auf diesem Wege will Marius Schneider nun darstellen, „daß es auf der ganzen Erde ein grundsätzliches und allgemeingültiges Gesetz gibt, nach dem sich die vokalen Mehrstimmigkeitsformen entwickeln." Zu diesem Zweck wird das von der Musikethnologie zusammengetragene Musikmaterial an Tanz-, Hochzeits-, Zauber- und Totengesängen, Liebesliedern usw. aller Völker und Zonen zusammengefaßt und unabhängig von ihren rassischen Bedingtheiten verarbeitet aufgrund der Kulturkreislehre. Die Ergebnisse, die Schneider in seinem Buch veröffentlicht, sind mit Hilfe von Analogieschlüssen gewonnen. Die Einsichten in die musikalischen Ausdrucksformen der Exoten sind der vergleichenden Musikwissenschaft nicht fremd und von ihr schon besser, besonders im Hinblick auf die rassischen Bedingtheiten, dargestellt worden. Imponierend an der Darstellung ist eher der Fleiß, mit welchem das Tatsachenmaterial zusammengetragen worden ist, denn die daraus gefolgerten Schlüsse. „Daß Mehrklangsbildungen schon bei primitivster (also nicht toniger) Melodik vorkommen" und „daß Mehrstimmigkeit keineswegs das Produkt einer höheren Musikkultur zu sein braucht", sind Erkenntnisse, die vor Schneider schon bekannt waren, ja, sie sind schon besser und weitsichtiger formuliert worden und hatten sich —

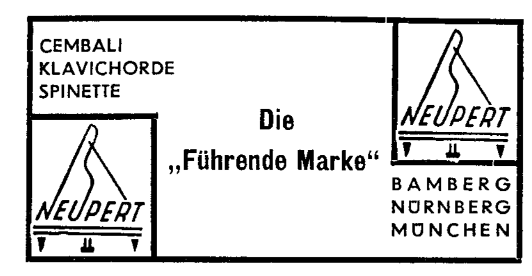
obwohl das nationalsozialistische Denken noch nicht zum Durchbruch gekommen war — schon frei von der humanitär-liberalistischen Denkungsweise gemacht.

Auf dem verschieden-schichtigen Boden der exotischen Kulturen erstellt Schneider seine Bauhütte und führt mit diesem vielfältig gemischten Material den Bau der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit auf. Durch seine Einteilung in den englischen, französisch-italienischen und deutschen Kreis rückt hier im zweiten Band Marius Schneider den rassischen Bedingheiten schon viel näher, ohne sie jedoch sinnfällig zu erfassen und herauszustellen. Vor der notwendig sich ergebenden Schlußfolgerung zieht sich der Autor unerklärlicherweise zurück, wenn er schreibt: „Der englische Kreis bevorzugt das pentachordale Element. Die durch die (stetig an Bedeutung wachsende g—c d—g-Reihe hervorgerufene) Transformation der c—f g—c-Reihe führt im englischen Kreis zu einer Verbindung zweier Pentachorde in der erweiterten Tonalität und damit zur Begründung eines vollkommen quintbetonten, tonalen Raums. Da die ganze, hier dargelegte Entwicklungsgeschichte in einer Verdrängung der tetrachordalen Tonalitätsbetonung durch die pentachordale besteht, so liegt der Schluß nahe, daß der englische Kreis in der Musikentwicklung der hier behandelten Zeit die treibende Kraft darstellt. Damit ist aber nichts über den Ursprung und die Herkunft der Mehrstimmigkeit gesagt." Angenommen, daß über die Herkunft der Mehrstimmigkeit nichts Positives ausgesagt werden könnte, so ergibt sich doch, daß im englischen Kreis sich der Durchbruch der nordisch-germanischen Musikelemente innerhalb der Gregorianik vollzog, die Schneider zwar ahnte, aber nicht zu deuten wußte.

Rudolf Sonner.

Gustav Lindenberg: Die Lebensfrage der Gesangspädagogik im neuen Deutschland. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Der Verfasser dieser kleinen Schrift rückt mit unverkennbarem Mut Mißständen der gesanglichen Ausbildung zuleibe. Mit Recht weist er auf die neuerlich auch von der Fachschaft IV der RMK festgestellte betrübliche Tatsache hin, daß die Leistungen der meisten geprüften Sänger und Sängerinnen „geradezu erschütternd" sind. Lindenberg sieht den Hauptübelstand in der verweichlichenden „Schonung" des angeblich so überempfindlichen Organs und bekämpft daher die zahlreichen „Methoden" des fast ausschließlichen Piano-Singens. Nach seiner Auffassung geht die Mehrzahl der Begabungen an den Irrtümern der „Methodik" zugrunde. (Daß es auf den anderen musikalischen



Gebieten stets sehr ähnlich war, deutet er nur knapp an.) Wenn der Verfasser durch sich selbst für sich und andere den richtigen Weg gefunden hat, so ist das ein den verwandten Erscheinungen gleichgerichteter Glücksfall. Denn die dazu erforderliche moralische und fast hellseherische Kraft besitzen eben doch nur Vereinzelte. Daß aber der Gesangsunterricht einer dringenden und durchgreifenden Reform unterzogen werden muß, ist eine alte Wahrheit, die nur selten mit solch gradliniger Offenheit ausgesprochen wird wie hier. Der Arbeitsausschuß für Stimmbildungsfragen in der RMK hat sich mit der das Heftchen eröffnenden kurzen Denkschrift „durchaus einverstanden" erklärt.

Carl Heinzen.

Musikalien

Walter Rohde, „Säerspruch" für gemischten Chor, Männer- oder Frauenchor. **Raimund Rüter,** „Der Ostlandwind" für Männerchor oder f. gemischten Chor. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Die beiden Chöre offenbaren keine sonderliche Erfindungskraft ihrer Komponisten. Überdies ist Rüter auch noch vom Männerchorsatz der „Liedertafelei" beeinflußt. Ob die von Rohde gewählte Oktavkoppelung der Männerstimmen an die Frauenstimmen bezüglich des Chorklangs glücklich ist, sei dahin gestellt. Gewiß gewinnt der Komponist dadurch die Möglichkeit, das Werk ohne Veränderung vom Frauen-, Männer- oder gemischten Chor singen zu lassen. Dieser Vorteil wird aber beim gemischten Chorsatz durch seine Primitivität zum Nachteil.

Herbert Müntzel.

Karl Schüler, „Neues Singen", Eine Liederfolge für zwei, drei oder vier beliebige Stimmen. Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

„Dieser Titel bezieht sich", wie der Autor im Vorwort sagt, „auf die besondere Satzart. Die Sätze sind durchweg so angelegt, daß schon zwei Stimmen selbständig sind und eine dritte oder dritte und vierte nach Belieben hinzutreten können. Außerdem sind die Stimmen in den Oktaven vertauschbar, so daß also die Partitur nicht nur für

gleiche Stimmen (Männerchor im Klang natürlich dann eine Oktave tiefer), sondern auch für gemischte Stimmen gilt: usw." Es handelt sich also um ein, man muß schon sagen, raffiniert ausgedachtes System, einen Satz für alle Arten der Chorbesetzung ohne Neubearbeitung aufführen zu können. Ich halte dieses System für viel zu kompliziert, als daß es vom einfachen Laienchorsänger begriffen werden könnte. Dieser Versuch einer „besonderen Satzart" offenbart vielmehr die Schwierigkeiten unserer kleinen Chorvereine, die in der geringen Mitgliederzahl und der darin liegenden Unmöglichkeit der Anschaffung neuer Noten liegen. Diesen Schwierigkeiten begegnet man zweckmäßiger nicht dadurch, daß man für die musikalisch weniger Vermögenden ein neues Satzsystem schafft, sondern dadurch, daß man durch geeignete Mittel den Chor zu vergrößern sucht und ihm im übrigen finanzielle Unterstützung zuteil werden läßt. Herbert Müntzel.

Kurt Thomas, „Lehrbuch der Chorleitung". Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der bekannte Komponist und Professor an der Hochschule für Musik in Berlin legt mit diesem „Buch der Chorleitung" eine außerordentlich verdienstvolle Arbeit vor. Das 128 Seiten umfassende und mit Bildtafeln reich ausgestattete Buch ist aus der Praxis für die Praxis geschrieben, es enthält alles Wesentliche für dieses Gebiet; das eingehende Studium dieses Buches kann jedem angehenden und jedem bereits in der Chorarbeit stehenden Dirigenten nicht dringend genug nahegelegt werden. Herbert Müntzel.

Hermann Grabner, „Vier Volkschöre" auf Texte von Ricarda Huch und Wilhem Raabe für Männerstimmen op. 36. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Vier in ihrer Schlichtheit wirkungsvolle Chöre des bekannten Leipziger Komponisten!

Herbert Müntzel.

Dr. Walter Lott, „Der Landchor", eine Sammlung für gemischten Chor. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Reihe A, Blatt 1—15 enthält Volksliedbearbeitungen. Die Namen der Bearbeiter Grabner, Stürmer u. a. sprechen für die Qualität der Bearbeitung: Reihe B Blatt 1—10 enthält Originalkompositionen von Hermann Grabner und Walter Rein. Das Ganze: eine brauchbare Arbeit des Herausgebers Lott, der man weitere Verbreitung wünschen möchte. Herbert Müntzel.

7 Männerchöre für Erntedank. Musikverlag Tonger, Köln.

Das Heft enthält Kompositionen von Lang, Sendt, Siegl, Stürmer, Trunk und Unger, die alle ein sauberes handwerkliches Können verraten.

Herbert Müntzel.

Der unbekannte Beethoven. Beethovens Volksliedvariationen für Kavier. Neu herausgegeben von Kurt Herrmann. Drei Hefte. Verlag Gebrüder Hug, Leipzig-Zürich.

Die Volksliedvariationen Beethovens kommen im rechten Augenblick neu heraus; denn gerade unsere Zeit wird doppelt dankbar sein, daß ihr Beethovens Freude am Volkslied und seiner künstlerischen Umformung wieder zugänglich gemacht wird. Beethovens Brief an den Verleger Thomson vom 21. 2. 1818 läßt seine Sorgfalt diesem Stoffe gegenüber deutlich werden und könnte gleichzeitig vielen zeitgenössischen Volksliedbearbeitern zu denken geben: „Man findet viele Harmonieen, um diese Lieder zu harmonisieren, aber die Einfachheit, der Charakter, die Gesangsnatur, die sie fordern, das ist nicht so leicht, wie Sie mir glauben können; man findet eine unendliche Zahl von Harmonieen, aber nur eine allein ist dem Wesen und dem Charakter der Melodie angemessen — —" Neben vielen englischen und schottischen Weisen findet man auch einige deutsch-österreichische und russische unter den sechzehn Stücken des op. 105 und 107. Für die Musikerziehung sind diese Kompositionen außerordentlich wichtig; denn gerade der Variationentypus leitet am ersten zum selbständigen musikalischen Hören an. Der Herausgeber Kurt Herrmann ging auf die kritische Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) zurück, die er mit stilsicheren Angaben über Dynamik, Artikulation und Phrasierung und mit sorgfältigen Fingersätzen ergänzte. Es wäre ein Verdienst, wenn sich auch der Konzertsaal dieser Werke annehmen würde, die ebensoviel Schönes enthalten, wie sie über den „letzten Beethoven" Wesentliches aussagen.

Karl Schüler.

Elementarheft des Blockflötenspiels für den Einzel-, Klassen- und Selbstunterricht von Heinr. Mach und Rud. Schoch. Verlag Gebrüder Hug, Leipzig-Zürich.

Die Entstehung dieses Heftes geht zurück auf die praktische Arbeit der Verfasser: „An den Zürcher Schulen werden unter wohlwollender Förderung durch die Schulbehörden die Kinder außerhalb der Schulzeit durch Musiker und Lehrer in Gruppen zum Singen und Spielen der Blockflöte zusammengefaßt." Man merkt dem Hefte diese Herkunft deutlich an; denn überall ist ein sorgfältiger, methodisch-psychologisch sicherer Aufbau spürbar, der entsprechend langsam vorwärtsgeht

und dadurch mit Sicherheit sein Ziel erreicht. Von den etwa hundert Liedern, die vom einfachsten Zweitonruf bis zur zweistimmigen Bewegtheit führen, werden in unserer Landschaft viele nach anderen Weisen gesungen. Die Anleitungen zum Greifen sind dieselben wie sie in allen neueren Blockflötenschulen gefordert werden. Fraglich ist nur, ob man Zweitonmelodien, wenn man sie überhaupt harmonisch fixieren, also auf einen Grundton zurückführen will, auf den unter ihnen liegenden Ton (also von a—g zum Grundton f) beziehen kann, wie das die beiden ersten Stücke tun. Es wäre außerdem auch keine Erschwerung gewesen, wenn den einleitenden G-Dur-Stücken gleich von Anfang an das Vorzeichen beigegeben worden wäre. Wichtig ist die Forderung, viel auswendig blasen, transponieren und auch — singen zu lassen. Dazu hätte man dann allerdings auch stets alle Strophen der Lieder beifügen müssen. Namentlich für den angegebenen Zweck erfüllt das Heft die Ansprüche, die man daran stellen kann.

Karl Schüler.

Max Martin Stein: Drei Motetten, op. 3 für sechsstimmigen gemischten Chor a cappella. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Motetten sind Kurt Thomas zugeeignet. Darin ist wohl nicht nur ein Freundschaftsakt zu sehen, sondern ein Bekenntnis. Ein Bekenntnis zu dem musikalischen Ausdruck, den eine Reihe jüngerer Komponisten für ihre Auffassung vom Sinn gottesdienstlicher Musik gefunden hat, der schon heute kein Suchen mehr ist, sondern bewußtes Formen einer tief im Religiösen wurzelnden Bewegung. Die noch vorhandenen Widerstände gegen den neuen Stil sind auf das Festhalten an Gesetzmäßigkeiten, die einer früheren Ausdrucksart eigen waren, zurückzuführen. Gerade im Loslösen von diesen Gesetzmäßigkeiten liegt das Eindringen dieser Musik in jugendliche Kreise begründet. Der Chorleiter, der die Steinschen Motetten zu Gesicht bekommt, wird zunächst große Schwierigkeiten für die Einübung vermuten und sich fragen: stehen die aufgewendete Mühe und die für die Einübung notwendige Zeit im rechten Verhältnis zum Wert der Werke? Man kann nur immer wieder versichern, daß ein Chor, der vom Ernst seiner Aufgabe erfüllt ist, die anfängliche Mühe gern auf sich nimmt. Ist er erst mit dem neuen Stile vertraut, so vermindern sich auch die Schwierigkeiten. Die Steinschen Mottetten sind prachtvoll. Diese Musik ist bei aller äußeren Klangwirkung tief innerlich. Durch solche Musik wird ein Chor zu einer wahren kirchlichen Arbeitsgemeinschaft; die Verbindung mit der Gemeinde wird nicht ausbleiben.

Rudolf Bilke.

Hans Uldall: Musik für Blechbläser und Schlaginstrumente. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Besetzung: je zwei Trompeten, Flügelhörner, Hörner, Tenorhörner, Posaunen und eine Tuba, dazu in der „Hanseatischen Turmmusik" Pauken, im „Tanzstück" kleine und im „Kriegsmarsch" Rührtrommel. Die Aufführungsdauer der Suite beträgt 14 Minuten. Die einzelnen Stimmgruppen werden klar und selbständig gegeneinander-, bei den Steigerungen wirkungsvoll zusammengeführt. Eine recht ernst zu nehmende Arbeit, die bei festlichen Anlässen und bei Freilichtkonzerten sehr gut ihren Platz erfüllen kann. Denn es lebt sowohl die herbe Haltung als auch die spielerische Freude alter Turmmusik in ihr.

Carl Heinzen.

Marco Giuseppe Perandi: Cantemus Domino für drei Soprane und Continuo, Dic nobis Maria für zwei Soprane, Baß und Instrumente, herausgegeben von Bernward Beyerle. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Selbst kirchenmusikalischen Kreisen dürften Kompositionen des 1625 in Rom geborenen, als Vizekapellmeister in Dresden tätig gewesenen Meisters so gut wie unbekannt sein. Die beiden von Bernward Beyerle als Erstdrucke herausgegebenen Stücke sind nicht nur schön, klangvoll und sanglich, sie haben auch liturgische Haltung und dürften durch chorische Besetzung nur gewinnen. Die Knabenchöre unsrer Schulen finden, wenn sie gottesdienstliche Musik suchen, hier Vorlagen, die der Leistungsfähigkeit junger Stimmen und der geistigen Fassungskraft Jugendlicher entsprechen. Auch die Instrumentalstimmen sind von einem Schulorchester ohne Schwierigkeit auszuführen. Den Noten ist nur der lateinische Text untergelegt; es ist aber eine gute deutsche Übersetzung beigegeben, und es dürfte dem Chorleiter ein Leichtes sein, den deutschen Wortlaut der Gesangsmusik anzupassen.

Rudolf Bilke.

Otto Besch: Kurische Suite für kleines Orchester. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Otto Besch legt mit dieser Kurischen Suite für kleines Orchester eine recht frische Musik vor, die

das, was sie stimmungsgemäß darstellen oder nachzeichnen will, mit rein musikalischen Mitteln sehr gut trifft. Die Musik ist nicht im besonderen Sinne „modern", sondern — man möchte beinahe sagen: darüber hinaus! — von einer derben Echtheit, die die Eigengesetzlichkeit des ostpreußischen Milieus zu einer musikalisch geschlossenen Suite ausbaut. Die Harmonik wird mit durch die musikalischen Motive bestimmt, wie es sich auch in den melodischen Modulationsvorgängen zeigt, die sich beispielsweise mehrmalig im großen Terzenzirkel bewegen und sich recht originell ausweisen. Die motivisch gearbeiteten Nebenstimmen bringen harmonische Vorhalte da, wo sie melodisch hinfallen, — also auch auf den sogenannten schweren Taktteil, was dem ganzen Stück die oben angedeutete einfache, herbe Frische verleiht. Die ganze Suite besteht aus vier Sätzen, die formal sehr ausgeglichen aufeinander abgestimmt sind.

Kurt Herbst.

Gerhart von Westermann: Streichquartett Nr. 2, C-Moll, op. 8. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Gleich im ersten Satz tritt die Kunst der Motivverknüpfung, die aus dem leidenschaftlichen ersten das spielerische Seiten-Thema wie naturgewachsen entwickelt, bewundernswert hervor. Das wird hier durch einen geradezu prachtvollen Übergang erreicht. Der Beginn der Durchführung ist dann von eigenartig-geheimnisvollem Zauber erfüllt. Die sehr knappe Reprise bringt das Hauptthema in gewaltiger oktaviger Steigerung, um mit dem gelockerten Ausgang des Seitensatzes schon das Zwischenspiel ideell vorzubereiten. Übernahmen Ausschnitte aus der Ganztonleiter im ersten Satz bereits eine wichtige Rolle, so ist nun die kecke Harmonik von feingewürztem exotischen Reiz. Ein Kabinettstückchen, in dem die großen polyphonen Künste ebenso ungezwungen auftreten wie in den übrigen Sätzen. Überirdisch schön ist der Beginn des Kernstückes: des den Ausklang bildenden langsamen Satzes. Ein großes Seelengemälde, das wegen seiner Vertiefung bis in die feinsten Fasern hinein den Namen „klassisch" verdient. Im ganzen Werk sind die Dissonanzen die natürliche Folge aus Wahrung der Tonalität und Strebung der Linien. Um dies Kunstwerk, das „modern" in unbedingt positivem Sinne ist, entsprechend zu würdigen, wäre eine ausführliche Analyse erforderlich. Strenge Geschlossenheit der Form verbindet sich vorbildlich mit unerschöpflichem Reichtum des seelischen Gehaltes. Hohe Anforderungen werden an Ausübende wie an Hörer gestellt. Die Anlage ist aber von innen heraus derart fesselnd, daß weiteste Verbreitung gewünscht werden muß.

Carl Heinzen.

Konrad Stekl: Zwei Lieder nach Gedichten von Börries von Münchhausen, op. 1a, Drei Lieder nach Worten verschiedener Dichter, op. 9b, Grotesken, fünf Stücke für Kavier, op. 11b. Verlag H. Böhm, Graz.

Die Kompositionen Konrads Stekls haben etwas Gemeinsames: man spürt musikalische Intelligenz, spekulativen Sinn, den Willen originell zu wirken. Sieht man vom „Interessanten" ab, bleibt eigentlich recht wenig übrig. Je öfter man sich diese Musik vornimmt, um so mehr verschwindet das Interessante, und was man sucht, musikalisch Ursprüngliches, zum Inwendigen Vordringendes, das findet man nicht. An den Anfängerkomponisten aber stellt man die Frage: Wer bist du? nicht: was willst du scheinen?

Rudolf Bilke.

Lilo Martin: Vier Fantasiestücke für Klavier. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schöne, dankbare Klaviermusik von warmer Empfindung, selbständiger Haltung und beherrschter Form.

Rudolf Bilke.

* Musikalisches Presseecho *

Die Philosophie des Orchesters.

Es wäre nicht angebracht, wollte man die Wandlungen der Klangfarbe, wie sie auf dem Boden des primitiven Tanzes in unseren Tagen sozusagen zwangsweise eingeführt wurden, in positiv wertender Weise beachten. Was ja immer wieder versucht wurde! In nicht mißzuverstehender Weise wurde der Jazz als ein Vorstadium des kommenden Orchesters hingestellt. Sein Vorzug sollte wohl darin bestehen, daß er die orchestrale Polyphonie auf solche Musiker verteilt, von denen jeder einzelne als Solist anzusehen ist und womit er über die vielfache Besetzung einzelner Stimmen im klassischen Orchester emporgehoben wird. Was aber wieder nur so eine bolschewistische Propagandaidee war, die den ersten Geiger vom fünften Pult gewissermaßen aus der geigenden „Masse Mensch" hervorholen wollte. Vom Standpunkt klingender

Schönheit kann auf den Chor der klanglich gleichgestellten Streicher gewiß nicht verzichtet werden. Von einem entwürdigten, des Einzellebens beraubten Menschentum kann schon gar nicht die Rede sein, allein schon, weil jeder einzelne Musiker dem Erreichen des gleichen Zieles auf eigene Art zustreben muß. Hauptsächlich aber, weil es sich beim Streicherchor nicht um geknebelte Menschenmasse, wohl aber um jene veredelte Gemeinschaft handelt, die über ein gemeinsames Wollen verfügt und dieses einem höheren (und weiseren!) Willen dienstbar macht. (Wie ja überhaupt das Orchester bei näherer Betrachtung ein klares Spiegelbild vom Führertum und wahrhaftigem Sozialismus ist.) Für jenen Orchestermusiker, der selbst höherer geistiger Leistung fähig ist, bleibt ja immer noch die Kammermusik, die sein Schicksal als Einzelwesen gewiß nicht weniger begünstigt als der Jazz. Warum also gab es das große Geschrei um diesen? Man kommt der Antwort näher, wenn man weiterhin feststellt: Die klangliche Erneuerung, die er einer im ersten Augenblick höchst verblüfften Hörerschaft darbot, bestand durchweg in der Zusammenstellung bekannter, wenn auch halb oder ganz vergessener Instrumente. Das nun bald hundertjährige Saxophon, die Erfindung eines Franzosen, kam hier als neueste Errungenschaft über Amerika auf uns zurück. Die viel bewunderte Jazzposaune ist nichts anderes als die einstige Altposaune des klassischen Orchesters, bereichert durch den „Stopfer", wodurch sie im Klang das Beiwerk einer Art chronischen Kehlkopfkatarrhs erhält. Die Trompete mit ihren lampendochtartigen Druckventilen ist in Frankreich allgemein üblich; das Sousaphon — eine in den Mensuren veränderte Baßtuba — entstammt dem Blasorchester des amerikanischen Marschkomponisten Sousa, der die Welt einst mit gesünderen Alltagssensationen überzog, als wir dies heute von Amerika gewohnt sind. Das Banjo, das Klavier, das Schlagwerk mit allen seinen Besonderheiten sind alle irgendwo hergeholt — mit einem Wort: Was man im Jazz vor sich hat, ist nichts anderes als auf den Glanz hergerichteter Altkram. Es war nichts anderes als Kommerzialismus, was das Gewächs des Jazz aus der Negergepflogenheit, Klavier und Saxophon mit Schlagwerk zu begleiten, emporgedeihen ließ. Denn erstens kommt die Sache billig, weil man mit zehn „Jazzsolisten" noch mehr Spektakel machen kann als mit fünfzig Mann Normalorchester. Zweitens kann man auf die rohesten Instinkte spekulieren, und drittens ist die Literatur für den Jazz eine recht wohlfeile Angelegenheit, weil äußerliche Mache über mangelnden Inhalt hinwegtäuschen kann. Nein, es bedarf wirklich keiner Bedachtsamkeit, wenn man sich über diese „Errungenschaft" hinwegsetzt. Wenn andere Völker — die Slawen beispielsweise — alle ihr überliefertes Tanzorchester pflegen, soll der Deutsche im Parfüm des internationalen Salons seine tänzerische Weltgeltung befriedigen?

Julius Bistron

(Berliner Börsen-Zeitung, 16. 10. 1935).

Die leichte Musik und der Rassegedanken.

Wenn wir auf die leichte Muse zurückkommen, so treffen wir in den Spielplänen der deutschen Bühnen zwar selten auf nichtarische Musiker, dafür aber um so häufiger auf jüdische Textverfasser. Die Operetten des Ariers Franz Léhar sind ausnahmslos von Juden textiert. Bei den meisten Theatern hat sich die Gewohnheit eingebürgert, die Namen der jüdischen Mitverfasser auf dem Programmzettel fortzulassen. Zweifellos gibt es auch Werke, die uns allein auf Grund des schöpferischen Anteils ihrer Komponisten wertvoll genug sind, um sie weiterhin in den Spielplänen zu lassen. Man wird eine Operette von Johann Strauß auch dann unbeanstandet passieren lassen, wenn ein Nichtarier an dem Text beteiligt ist. Dieser Fall liegt vor bei der Fledermaus, deren Text nach einem Buch von Halévy bearbeitet worden ist. Als Richtlinie könnte man festhalten, daß eine gewisse Großzügigkeit bei solchen Schöpfungen bewiesen werden kann, die zu einer Zeit entstanden sind, als der Rassegedanke noch nicht Allgemeingut des deutschen Volkes gewesen ist. Anders liegt die Sache bei Operetten, die nach dem Tode der Komponisten, aus deren Nachlaß von geschäftstüchtigen Juden zusammengestellt werden. Das Musterbeispiel hierfür ist „Das Dreimäderlhaus", eine Kulturschande, für die der Jude Heinrich Berté verantwortlich ist. Ähnlich ist es um die Operette „Wiener Blut" bestellt, für die Viktor Léon und Leo Stein, zwei Galizier, einen Text verfaßten, zu dem ihnen ein arischer Musiker die Musik aus dem Nachlaß von Strauß zusammengestellt hat. Der nichtarische Dr. Hans Adler hat sich diese Methode noch in jüngster Zeit bei seiner Operette „Die Tänzerin Fanny Elßler" zu eigen gemacht.

Bei den Theaterfachleuten trifft man stets auf den Einwand, daß es keine ausreichende Literatur

von arischer Seite gebe. Bei denjenigen, die dieses Argument nicht aus Gedankenlosigkeit nachreden, wird der tatsächlich bestehende Mangel an zugkräftigen und tragbaren Operetten zum willkommenen Vorwand, um auch weiterhin jüdische Machwerke herausbringen zu können. Es ist wirklich nur ein Vorwand, denn auf allen anderen, viel schwieriger zu behandelnden Gebieten von Kunst und Kultur hat man ohne Rücksicht auf Erwägungen solcher Art klare Fronten geschaffen, und der Erfolg hat den hierfür verantwortlichen Männern recht gegeben. Durch die anfechtbare Haltung in der Operettenfrage werden die aufstrebenden Talente einer artgemäßen Richtung weiterhin unterdrückt oder auch ausgeschaltet. Immer noch ist die Erfolgsaussicht am größten, wenn die jungen deutschen Musiker in den ausgetretenen Pfaden der Systemzeit wandeln.

Eine durchgreifende Änderug muß mit tunlicher Beschleunigung herbeigeführt werden, weil es sich bei der Operette und der Unterhaltungskunst um ein Gebiet handelt, das mindestens so viele Menschen erfaßt wie die ganze ernste Kunst in ihren sämtlichen Zweigen zusammengenommen. Die leichte Muse darf in ihrer Einwirkung auf die Psyche des Volkes nicht minder stark bewertet werden. Das besondere Kennzeichen deutscher Geselligkeit und Unterhaltung sind Humor und Gemüt, was durch die natürliche Derbheit des Tons in den meisten Fällen nur bestätigt wird. Vom frühen Mittelalter bis an die Schwelle der Neuzeit, also bis zu dem Zeitpunkt, als die jüdische Vorherrschaft und damit die Industrialisierung der Geselligkeit begann, hat sich daran nichts geändert. Um so überraschender mutet die Plötzlichkeit des Abstiegs in die untersten Bezirke einer entarteten Kunstauffassung an.

Herbert Gerigk

(Nationalsoz. Monatshefte, Nr. 70, I. 36.)

* Zeitgeschichte *

Neue Werke für den Konzertsaal

Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit" wird anläßlich der 700-Jahrfeier der Stadt Jena zur Aufführung kommen.

Die 1. Sinfonie von Fritz Kölble, Baden-Baden, wird in Pforzheim vom Städt. Musikdirektor Hans Leger im Februar uraufgeführt.

Im Rahmen der Philharmonischen Konzerte München wird Karl Schäfers Klavierkonzert op. 37 unter Leitung von Kapellmeister Adolf Mennerich Anfang Februar zur Uraufführung gelangen.

Am 6. Februar wird unter Leitung von Generalmusikdirektor Hugo Balzer das „Sinfonische Vorspiel" von Albert Jung im Rahmen der Städtischen Düsseldorfer Sinfonie-Konzerte zur Uraufführung gelangen.

Tageschronik

Am 3., 4. und 5. April 1936 findet in Baden-Baden ein Internationales zeitgenössisches Musikfest unter der Leitung des Generalmusikdirektors Herbert Albert statt.

Bonn bereitet für Mai 1936 ein Beethovenfest vor.

Die Richard-Wagner-Festwoche 1936 in Detmold ist auf die Zeit vom 2.—7. Juni festgelegt worden.

Die Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik veranstaltet Anfang September die 3. Internationale Woche für geistliche Musik in Frankfurt a. M.

Im Jahre 1936 wird unter Leitung von Generalmusikdirektor Konwitschny ein großes Internationales Regerfest in Freiburg i. Br. stattfinden. Das für Mai 1936 in Görlitz in Aussicht genommene 22. Schlesische Musikfest muß auf den Herbst, voraussichtlich Ende September, verlegt werden.

Im Mai des Jahres veranstaltet das Stadttheater Stettin Mai-Festspiele, in deren Rahmen Beethovens „Neunte" durch das Stadttheaterorchester zur Aufführung kommt.

Das 8. Internationale Brucknerfest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft findet vom 20. bis 23. Juni in Zürich statt.

Das Robert-Schumann-Fest in Zwickau soll im Juni dieses Jahres stattfinden.

Im Rahmen des Gastspiels der Deutschen Musikbühne gelangte im Schloß-Theater in Celle erstmalig Mozarts Oper „Die Gärtnerin aus Liebe" unter der musikalischen Leitung von Dr. Hans Hörner zur Aufführung.

Während der Monate Oktober bis Dezember 1935 wirkte der Heidelberger Organist Herbert

Haag an verschiedenen kirchenmusikalischen Veranstaltungen sehr erfolgreich mit, so in Kaiserslautern, in Freiburg (zusammen mit den Thomanern), in Ludwigshafen (mit dem Pfalzorchester) und a. O. Die badisch-pfälzische Musikwelt erntete reiches Erleben an diesen Abenden, die mit einer gelungenen Heinrich-Schütz-Feier in der Ludwigshafener Lutherkirche zum Abschluß gebracht wurden.

Die Münchener Sopranistin Martha Martensen sang bei einer Aufführung der Neunten Sinfonie in München unter Leitung von Generalmusikdirektor Hans Weisbach und wurde von der NS. Kulturgemeinde München für ein Konzert, das unter Leitung von Josef Keilberth am 8. Januar stattfand, verpflichtet.

Die Kleine Sinfonie von Hans Wedig gelangt in diesem Winter in Bremen, Breslau, Ulm und München zur Aufführung, die Orchestersuite in Breslau, Freiburg, Hof und Hamburg.

Der Berliner Pianist Joachim Seyer-Stephan hat auf einer Konzertreise durch Schlesien und Sachsen in Breslau, Görlitz, Dresden Leipzig und a. O. Werke von Beethoven, Liszt und Niemann gespielt.

Draesekes „Gudrun-Ouvertüre" brachte Siegmund v. Hausegger mit den Münchener Philharmonikern. Bruno Kittel wird Draesekes „Osterszene" aus Goethes „Faust" für Bariton und gemischten Chor zur Aufführung bringen.

Der Mannheimer Sopranistin Elisabeth Brunner wurde anläßlich eines Italien-Tournees von dem „Lyzeum di Milano" die Goldene Medaille für Kunst verliehen.

Die Orchesterschule am Lübecker Staatskonservatorium veranstaltete unter Leitung von Dr. Wilhelm Haas eine Reihe Schülerkonzerte, die in den planmäßigen Unterricht aller Volksschulen einbezogen sind. Die ungezwungene Verbindung von gemeinsamem Singen, Orchestervorträge und Erläuterungen erreicht gleichsam spielend den Zweck: die Jugend künstlerisch anzuregen und in Konzertmusik einzuführen.

Am Abschluß des denkwürdigen Händeljahres 1935 wurde die Stadt Halle durch eine Händelgabe erfreut, die dem deutsch-englischen Kulturaustausch aus Irlands Hauptstadt Dublin kürzlich übersandt wurde. Es handelt sich um einen wertvollen alten Kupferstich, der nach dem bekannten Händel-Porträt von Hudson in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts — also zu Händels Lebzeiten —

angefertigt ist. Der Stich „stammt aus jener Zeit vor fast 200 Jahren, als ganz Dublin nach Händels Besuch und der Uraufführung des Messias für den großen Komponisten begeistert war". Das Bild hat um so größeren Wert, als nur dieses einzige Blatt noch vorhanden ist. Der Stich ist in seinem ursprünglichen schwarz-goldenen Rahmen gut erhalten, und hat zunächst in der Dubliner Nationalgalerie gehangen. Später hat er dann seinen Platz in dem Aufsichtsratszimmer von Mercers Hospital, dem berühmten Dubliner Krankenhaus, gefunden, dem Händel in großzügiger Weise die Einnahmen aus seinen Dubliner Konzerten stiftete. Nunmehr ist der kostbare Kupferstich durch seinen derzeitigen Besitzer, den irischen Sänger Melfort d'Alton, der selbst ein bekannter Sammler ist und zu den Freunden des deutsch-englischen Kulturaustausches gehört, als Zeichen seiner großen Verehrung für den unsterblichen Händel seiner Geburtsstadt als der Hüterin der Händel-Überlieferung geschenkt.

Der Geraer Generalmusikdirektor Heinrich Laber wurde von den Brünner Philharmonikern wieder eingeladen, eines ihrer Konzerte als Gast zu dirigieren.

Maria Oertel (Sopran) und Armin Liebermann (Violoncello) veranstalten mit Michael Raucheisen am 5. 2. 36 in Berlin ein Konzert mit Liedern und Sonaten von Graener, Pfitzner und Strauß.

Der bekannte Berliner Spezialist für Musikinstrumente, W. Kern, kann auf das 30jährige Bestehen seiner Werkstatt zurückblicken. Kern erlernte in seiner Vaterstadt in Graslitz sein Handwerk, diente um die Jahrhundertwende in einem Wiener Infanterieregiment als Militärmusiker, erwarb die deutsche Reichsangehörigkeit kurz vor Ausbruch des Weltkrieges, an dem er als kriegsfreiwilliger Hoboist eines Berliner Garderegiments teilnahm.

Erziehung und Unterricht

Im Wintersemester 1935/36 hält Eta Harich-Schneider, jeden Freitag von 6—7 Uhr, in der Instrumenten-Sammlung der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin zum

Thema: „Das Klavierwerk Joh. Seb. Bachs am historischen Cembalo und Clavichord" eine Vorlesung über die Technik der alten Klavierinstrumente und das Problem der Registration und spielt auf Originalinstrumenten des 18. Jahrhunderts.

Die Reichsmusikkammer hat im Einvernehmen mit dem Reichskriegsminister die erste öffentliche Militärmusikschule in Bückeburg ins Leben gerufen, deren Eröffnung im November vorigen Jahres durch den Präsidenten der Reichsmusikkammer vorgenommen worden ist. Mit dieser Gründung soll der Bedarf an künstlerisch ausgebildetem Nachwuchs für die deutschen Militärkapellen gedeckt werden, der durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht außerordentlich stark angestiegen ist. Mit der Leitung des neuen Instituts ist der Städische Musikschuldirektor Paul Gerhard Scholz betraut worden. Die Mittel bringt eine gemeinnützige Stiftung von Kreis und Stadt Bückeburg mit Unterstützung der Schaumburg-Lippeschen Landesregierung auf.

Das Evang. Kirchenmusikalische Institut in Heidelberg, Leopoldstr. 62, Leitung: Landeskirchenmusikdirektor Prof. Dr. Poppen, eröffnet sein Sommerhalbjahr am 20. April 1936. Der Unterricht erstreckt sich auf folgende Lehrgegenstände: Orgelspiel, Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Stimmbildung, Chorsingen, Partiturspiel, Dirigieren, Akustik und Instrumentenkunde, Generalbaßspiel, Musikgeschichte; kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft. Lehrer sind: Wolfgang Fortner, Dr. Herbert Haag, Dr. Walter Leib, Oskar Ehrhardt.

Tanz und Gymnastik

Anläßlich der Olympiade, zu deren Eröffnungsfestspiel (Spiel der Jugend) Mary Wigman mit der Einstudierung eines großen chorischen Tanzes beteiligt ist, finden die diesjährigen Sommerkurse der Wigman-Schule für Deutsche und Ausländer vom 1.—28. Juli in Berlin (Kleistschule, Levetzowstr. 3/4) statt.

Der Tanzkomponist Hanns Hasting gibt im Rahmen der Berliner Sommerkurse 1936 einen zweiwöchigen Sonderkurs für Musiker über das an Bedeutung gewinnnende Gebiet „Musik und Bewegung" (musikalische Improvisation und Komposition zum Tanz).

Deutsche Musik im Ausland

Das Trio für Oboe, Klarinette und Klavier von Julius Kopsch wurde in Amsterdam in einem Konzert der Niederländischen Vereinigung für moderne Musik aufgeführt.

Neuerscheinungen

Die „Festmusik" für Orchester von Albert Jung, op. 6, mit der der „Reichsparteitag der Freiheit" in Nürnberg 1935 auf Vorschlag der NS. Kulturgemeinde eröffnet wurde, erscheint im Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig, der bereits früher seine Orchesterwerke op. 5 „Sinfonietta" und op. 7 „Rhapsodie" veröffentlicht hat.

Die im Jahre 1853 von Robert Schumann, Johannes Brahms und Albert Dietrich gemeinsam geschriebene FAE-Sonate für Violine und Klavier, die unter anderem zwei bisher unbekannte Sätze von Robert Schumann enthält, wurde im Verlage Heinrichshofen, Magdeburg, zum ersten Male veröffentlicht.

Personalien

Operndirektor Rudolf Scheel, der Leiter der Duisburger Oper, wurde von der Stadtverwaltung zum Intendanten ernannt. Sein Vertrag wurde bis Ablauf der Spielzeit 1940 verlängert.

Josef Maria Hauschild wurde als Lehrer für Sologesang für die internationalen Sommerkurse an das Mozarteum in Salzburg berufen.

Willy Rott, Direktor des Rottschen Konservatoriums, Berlin-Wilmersdorf, und früherer geschäftsführender Vorsitzender des RDTM beging am 11. Januar 1936 seinen 65. Geburtstag.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Es gibt nur ein heiligstes Menschenrecht, und dieses Recht ist zugleich die heiligste Verpflichtung, nämlich: dafür zu sorgen, daß das Blut rein erhalten bleibt, um durch die Bewahrung des besten Menschentums die Möglichkeit einer edleren Entwicklung dieser Wesen zu geben.

Adolf Hitler.

Der Jude besitzt keine irgendwie kulturbildende Kraft, da der Idealismus, ohne den es eine wahrhafte höhere Entwicklung des Menschen nicht gibt, bei ihm nicht vorhanden ist und nie vorhanden war.

Adolf Hitler.

Im Auftreten und Vergehen der Rassen waltet das letzte große uns erkennbare Naturgesetz, seine Mißachtung schuf das Rassenchaos, an dem die großen Kulturen einst zugrunde gingen. Das Selbstbewußtwerden europäischen Rassentums deutscher Verkörperung, das ist innerstes Erwachen unserer Gegenwart.

Alfred Rosenberg.

Seiner Dränger erwehrt sich das Volk mit Waffen, zum Sieg führt es allein seiner Seele Kraft.

Adolf Hitler.

Kultur — Rasse — Musik

Von Rudolf Sonner-Berlin

Mit dem Augenblick, da das Leben über das rein Animalische zur Stufe des Geistes vorgeschritten ist, sind wir auf jener Ebene angelangt, über welcher sich der Bogen der Kultur spannt. Kultur ist der Gesamtkomplex aller jener schöpferischen Gebilde, die in einem Lebensraum als Religion, staatliche Organismen mit ihren Gesetzgebungen, wissenschaftliche und philosophische Erkenntnisse, Kunstwerke, Technik usw. in Erscheinung treten, also Form und festen Bestand gewinnen. Ihre Gehalte und Formen schwingen im großen Rhythmus des Lebens, in ihnen manifestiert sich das schöpferische Leben in seinem eigentlichen Sinn, in seiner eigenen Logik und Gesetzmäßigkeit. Der Wandel der Kulturformen: das ist der Gegenstand der Geschichte. Träger der Kulturformen, mithin also auch der Geschichte, ist der Mensch. Zwar stellte ihn die liberalistische Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts in den Mittelpunkt der Darstellung des historischen Kulturprozesses, aber als Faktor des wirtschaftlichen Kräftespiels, ohne seine anthropologischen Eigenarten irgendwie zu beachten oder zu berücksichtigen. Man erklärte gemäß der durch die französische Revolution entstandenen Ideologie alle Menschen für gleich. Die Abweichungen von diesem demokratischen Prinzip wurden den Einflüssen der Umgebung zugeschrieben. Diese einseitig beschränkte Betrachtungsweise barg in sich eine Vielfalt von Fehlerquellen, die sich notwendigerweise einmal rächen mußte. Die rassekundliche Beurteilung des Menschen, die zu tieferen Erkenntnissen führte, gelangte erst nach dem Durchbruch des nationalsozialistischen Ideengutes zu stärkerer Auswirkung. Die „Milieu"-Theorie war wertlos geworden; denn was das Ideal im Menschen formt, ist letzten Endes nicht von Milieueinflüssen oder anderen Zufälligkeiten abhängig, sondern das steht unverrückbar in der Seele, ist das Resultat des rassischen Erbgutes. Am untrüglichsten ergibt sich das seelische Verhalten aus der Rassezugehörigkeit; denn „Seele ist Rasse, von innen gesehen" (Alfred Rosenberg). Umgekehrt muß also auch der Satz gelten: „Rasse ist Seele, von außen gesehen." Und in der Tat unterliegen alle Lebensäußerungen diesem grundlegenden Abhängigkeitsgesetz.

Jede Menschenrasse hat ihren eigenen besonderen Stil. Dieser Stil ist weder der Entwicklungsstufe, noch der Kultur eigentümlich, sondern der Rasse. Er offenbart sich am kennzeichnendsten in Haltung und Bewegungsart. Beide sind aber so tief im Psychologischen verwurzelt und bedingt, daß sie über Jahrtausende hinweg den Einflüssen der natürlichen Umgebung standhalten, ja sogar Beimischungen fremden Blutes widerstreben. Nun wissen wir aber, daß die für uns Heutige gesonderten Begriffe Musik und Tanz ursprünglich eine Einheit waren, und zwar von solcher Dichtigkeit, daß sprachlich kein Unterschied zwischen beiden bestand. Das gotische Wort laikan bedeutet sowohl springen und tanzen als auch musizieren. Im mittelhochdeutschen Substantiv leich steckt noch ein Rest dieses organischen Gleichsinns. Zuerst versteht man darunter einen von Musik begleiteten Reigen, und erst viel später eine Gedichtgattung, die aus dem

Text dieser Tanzmusik herauswuchs. Tanz und Lied gehören innig zusammen; denn aus dem Bewegungsantrieb erwächst die Melodie. Da der Bewegungscharakter rassenmäßig bedingt ist, muß also auch die Melodiebildung in Wesensbeziehung zu ihm stehen. Und in der Tat haben musikwissenschaftliche Untersuchungen ergeben, daß den engbewegten Tänzen auch eine Engmelodik entspricht, die wegen ihres oft beinahe irrationalen Rhythmus schwer in unser Notensystem zu bringen ist, während der Weitbewegung eine Treppen- oder auch eine Fanfarenmelodik anhaftet. Die letztere entspricht dem germanischen Bewegungscharakter.

Kenntnisse altgermanischer Musik vermitteln uns die isländischen Volksmelodien. In den letzten zweitausend Jahren ist so viel Fremdes bei uns eingeströmt, daß das germanische Element in der Musik teils verdrängt oder doch so überlagert wurde, daß es kaum noch zu erkennen war. In Island aber hat sich die altgermanische Musik noch rein und unverfälscht erhalten. Auf dieser von fremden Einstrahlungen gesicherten Insel hat die germanische Kultur im 13. Jahrhundert ihre letzte große Hochblüte erreicht. Die Musik dieses Eilandes trägt zweifellos die Merkmale urgermanischer Diktion. Die Melodiesprünge mit ihren unbequemen Intervallen wirken männlich und hart. Auch der Rhythmus ist höchst eigenwillig. Besonders auffallend ist der frei wechselnde Takt. Die Melodie in ihrem Tonfall ist nichts anderes als das Verschärfen der Sprachmelodie, wobei zu bemerken ist, daß diese stilisierte Sprachmelodie mit ihrem pochenden Rhythmus eine suggestive Aufnahme des Inhaltes gewährleistet. Damit wurde aber auch die Erlebniskraft in den Aufnehmenden, Tanzenden und Singenden geweckt und so eine innige Lebensverbundenheit erzielt. Zieht man aus diesen Liedern das Gerippe der Tonleiter heraus, so ergeben sich zwei Fünftonketten. Tritt Mehrstimmigkeit auf, so vollzieht sie sich in Quintenparallelen. Dieser isländische Quintengesang steht im Gegensatz zu dem späteren Quartenorganum des Südländers.

Mit dem Einbruch des Christentums in die germanischen Bezirke wird das reine Germanentum in der Musik unterdrückt. Man muß sich einmal in aller Eindringlichkeit vergegenwärtigen, was das bedeutet hat, „daß die alten arischen Religionen in Europa völlig untergegangen sind, dafür semitische an deren Stellen getreten" sind (Helgi Pjeturß). Statt seiner arteigenen Musik hörte nun der Germane während des Gottesdienstes den römischen Kirchengesang. Seine eigene Musik wurde als musica lasciva geächtet. Der römische Kirchengesang aber war jüdisch. Der Jude Abraham Idelsohn hat nachgewiesen, daß sich die Singweisen der katholischen Kirche mit denen der jüdisch-babylonischen und denen der jüdisch-jemenitischen Gemeinden genau decken. Aus dieser Tatsache rekonstruiert er die Tempelmusik des altjüdischen Kultes.

Die Melodielinien verlaufen hier im Spannrahmen der Quarte. Zwei solcher Tetrachorde aneinandergereiht, ergeben eine Oktave analog dem älteren assyrischen Schema. Der Freizügigkeit der germanischen Melodiebildung mit ihrer Affektgeladenheit wurde nun die engbewegte Melodik jüdischer Herkunft als Vorbild hingestellt. Die rhythmische Freiheit wurde im Maß gebändigt, berechnet. Das lateinische Wort für Maß heißt modus und ist semitisch. Im Hebräischen lautet es midda. Menschliche Temperamentaus-

brüche werden verdrängt oder zum mindesten „gemäßigt". Man betrachte einmal den Introitus der gregorianischen Ostermesse: „Resurrexi et adhunc tecum sum". Als nordisch empfindender Mensch sollte man erwarten, daß diese Heilsbotschaft Ausdruck fände in einer stürmisch drängenden und im Überschwang freudig jubilierenden Melodie. Dem ist aber nicht so. Ein melancholischer Grundzug klingt an, hier wie im folgenden Graduale und ebenso im anschließenden Alleluja, das mit seiner reichen Melismatik unverkennbare Züge seiner jüdisch-asiatischen Heimat trägt.

Ich habe gerade diese Messe als Beispiel herangezogen, weil sich an ihr deutlich zeigen läßt, daß das künstlerische Schaffen Ausdruck der Rassenseele ist. Im Gegensatz zu den obengenannten gregorianischen Gesängen steht die darauf folgende Sequenz. Sie ist komponiert von dem Gelehrten Wipo, dem Hofkaplan und Gerichtsschreiber Konrad II., des Saliers (1024—1039). Hier tritt an Stelle der jüdisch-orientalischen melismatischen Auszierung die schlichte, syllabische Satzweise. Hier vollzieht sich in beispielhafter Deutlichkeit der Durchbruch germanischer Musik innerhalb der Gregorianik.

Dem römischen Papocäsarismus standen die Jongleure und Spielleute des Mittelalters als Erben und Verwalter germanischen Musikgutes immer in Kampfstellung gegenüber. Die Folge davon war, daß sie geächtet und für vogelfrei erklärt wurden. Ihre Rechtlosigkeit im einzelnen zu schildern, ist unnütz. Sie ist hinreichend bekannt. Weniger bekannt aber ist, daß sie die Abwehrfront bildeten gegen die einströmende jüdisch-orientalische Musik des Christentums. Wir kennen heute die Musik des Mittelalters, aber wir haben bisher jenen germanischen Unterstrom übersehen, haben jene von einem wunderbaren Wandertrieb beseelten Apostel der Gralskultur nicht beachtet, die bald als Krieger, dann als Mönche, schließlich als Spielleute überall säend, nirgends erntend, in der europäischen Kulturgeschichte auftreten.

Die Christianisierung Europas wurde zwar durch angelsächsische Mönche vollzogen, aber diese mönchischen Kuttenträger überlieferten auch altgermanische Kulturgüter, darunter die nordische Musik. Die Umschichtung der politischen Kräfte, die einsetzende Aufspaltung auf Grund theologischer Streitigkeiten hielten späterhin die Nordländer von der kirchlichen Laufbahn ab, und so erschienen sie wieder in ihrem alten Gewande als Spielleute und schwenkten vom Gottesdienst zum alten Herrendienst ab. Daß die Römische Kirche sie so erbittert bekämpfte, ist der beste Beweis dafür, daß sie wirkliche Träger altheidnischen und germanischen Musikgutes waren. Allein die Tonkunst gedieh auch ohne den päpstlichen Segen weiter, und schließlich wurde die „Ménestrie" wieder gnädig in den Schoß der Kirche aufgenommen. Von der Zeit ab entwickelt sich eine vollwertige mehrstimmige Kirchenmusik.

Dieser Zug der nordischen Musik zur Mehrstimmigkeit entspricht der fast kategorischen Forderung nach Gemeinsamkeit. Im Süden, in Italien, reift das Virtuosentum, die Achtung, aber zugleich auch die Überschätzung der Leistung des einzelnen. Der Norden dagegen bereitet mit dem Erlebnis des primitiven Quintenorganums den Boden für eine kontrapunktische und zugleich auch korporative Musik vor, deren Weiterentwicklung über die gotischen Messen der Niederländer, die Passionen der Orgelmeister des Barock hinführt bis zu den Sinfonien Beethovens und Bruckners. Aus diesem inten-

siven Willen zur Gemeinschaft formen sich auch jene Gebilde der Volks- und Standeslieder.
Die Vereinigung polyphon geführter Stimmindividuen zu großen Tonkomplexen wird im Norden als absolute Einheit empfunden, während der orientalisch beeinflußte mediterrane Süden die Vielspältigkeit der Apperzeption sehr bald aufhebt durch Vereinfachung der Stimmführung bis zur homophonen Monodie. Der bewußte Hang des nordischen Menschen zum Gegensätzlichen ist die rassisch-seelische Ursache der Sprengung der formalen Einheit des Sonatenthemas durch Joseph Haydn, der als Erweiterung ein zweites Thema gleichwertig, oder besser gesagt, gleichberechtigt einführt. Beethoven geht darüber hinaus, indem er in den letzten Streichquartetten das Sonatenschema ganz auflöst und damit Vorläufer wird jener neuen Polyphonie, die Richard Wagner im „Tristan" weitergebildet hat. Die Enträtselung des berühmten ersten Akkordklanges des Tristan-Vorspiels hat eine Flut von Abhandlungen und Schriften hervorgerufen, aber gerade aus dieser verschleierten Unklarheit spricht echt nordisches Empfindungsleben. Wagner stellt ja nicht das reale Liebessehnen dar, sondern die Idee der Liebe. Hier sind „kosmisch-seelische Gesetze willenhaft erlebt und geistig-architektonisch gestaltet" (Alfred Rosenberg) als Ergebnis rassisch-seelischen Künstlerwollens.
Dieses Wissen um die rassischen Bedingtheiten seines Schöpfertums veranlaßte Richard Wagner 1850 zur Niederschrift seines polemischen Aufsatzes „Das Judentum in der Musik". Diese Schrift, die sich mit Mendelssohn und Meyerbeer auseinandersetzt, ist so aktuell, daß sie heute geschrieben sein könnte. Sie zu schreiben und zu veröffentlichen war in jener Zeit, da das rassische Gewissen weder geweckt noch geschärft war, eine Tat. Bei den ausgleichenden Bestrebungen zwischen dem liberalen Bürgertum und den zum Staate drängenden Semiten mußte sich notgedrungen der Verfasser beide zu seinen Feinden machen. Der vorbereitende Propagandist auf jüdischer Seite für diese „bürgerliche Vereinigung" war der Großvater von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Aber selbst die konservativen Juden fanden die Bestrebungen des alten Mendelssohn ungeheuer. Über den Juden Moses Mendelssohn hat der Jude Mathias Mieses folgendes Urteil gefällt: „Die Konsequenzen aus der destruktiven Halbheit Mendelssohns zogen seine eigenen Kinder. Als sie sich überzeugten, daß einseitiger, sozietativer Interkonfessionalismus zu nichts führt, daß ein partieller Verzicht auf das geschichtliche Judentum das Problem nicht löste, gaben sie das Judentum gänzlich auf und suchten in der Taufe ihr Heil."
Der Übertritt zur christlichen Kirche hob ihr Judentum jedoch nicht auf. Das Taufwasser konnte das Erbgut der Ahnen nicht tilgen, und so schrieb denn Felix Mendelssohn eine Musik, die nicht aus ihm unmittelbar kam, sondern aus den „verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten" (Richard Wagner). Schließlich hörte bei ihm auch das rein formelle Produktionsvermögen auf. Zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten konnte er nicht vorstoßen.
Hielt sich Mendelssohn als nachzuahmendes Vorbild an Bach, so Arnold Schönberg an Richard Wagner. Durch verzweifelte Versuche sensationeller Art glaubte dieser

Jude seine schöpferische Begabung zu beweisen. Er begann seine Laufbahn als Kaufmann, um schließlich bei der Musik zu landen. Er wurde von der Judenpresse begrüßt als der große Revolutionär, als der erfolgreiche Antipode Wagners. Dabei ahmt er in seinem Streichsextett „Verklärte Nacht" die Tonsprache des Bayreuther Meisters nach. In der Kammersinfonie op. 9 wird der Regersche Stil kopiert und karrikiert, aber auch vollkommen zerlöst. Alle Gesetze musikalischer Logik werden aufgehoben. Der jüdische Zerstörungstrieb feiert seine Orgien. Zum Schluß schreibt er eine Musik, die gar kein Thema mehr hat. Alle Kräfte streben beziehungslos auseinander. Derselbe zersetzende Vorgang spielt sich auch in seiner Vokalmusik ab. Zunächst läßt er in früheren Werken noch halbwegs singen, aber dann zerstört er auch hier alle greifbaren Bindungen und führt die Singstimme zurück auf die Sprechstimme, von der nur noch die Tonhöhe fixiert wird, so in seinem „Pierrot lunaire". Nachdem die Musik vollkommen abstrahiert war, unterbaut er die Zerschlagung aller Gestaltungsprinzipien noch mit der Theorie seines Tonsystems, die er in seiner Harmonielehre niederlegt. Sie beginnt mit dem echt jüdischen Satz: „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt." Daß sich aber die rassisch noch gesund fühlenden Schüler in natürlicher Selbsterhaltung sehr rasch von ihm abgewandt haben, verschweigt er. Unverkennbaren talmudischen, kabbalistischen Geist atmet der Satz: „Wenn man verstanden hat, sucht man die Gründe, findet die Ordnung, sieht die Klarheit. Sie ist zufällig da, nicht gesetzmäßig, nicht notwendigerweise. Und was wir als ihre Gesetze erkennen wollen, mögen vielleicht nur Gesetze sein, nach denen wir erkennen, ohne darum die Gesetze zu sein, die das Kunstwerk erfüllen mußte. Daß wir sie im Kunstwerk zu sehen glauben, kann ähnlich dem sein, daß wir uns im Spiegel zu sehen meinen, obwohl wir doch nicht drin sind. Das Kunstwerk vermag das zu spiegeln, was man hineinsieht." Um den jüdischen Geist dieser Formulierung dem Leser ganz scharf zu verdeutlichen, stelle ich dagegen eine Formulierung Alfred Rosenbergs: „Die Musik — und mit ihr jede andere Kunst — ist eine Umdeutung der ‚Welt', eine Aneignung, eine Darstellung der Seele in der stillsten Stille eines Fra Angelico und Raabe bis zur Wildheit eines Michelangelo und Beethoven. Der Künstler geht von innen nach außen, der Empfänger von außen — vom geschaffenen Werk — nach innen, um zum Erlebnis zu gelangen, das den Künstler bei der Urschöpfung des Werkes erfüllte. Das ist der einzige echte Kreislauf des ‚ästhetischen Gefühls', und des Kunstwerks höchste Aufgabe ist, die formende Tatkraft unserer Seele zu steigern, ihre Freiheit der Welt gegenüber zu festigen, ja, diese zu überwinden."

In diesem Gegeneinander der Erläuterungen stehen sich zwei Welten gegenüber, zwei Rassen, unvereinbar in ihrem Denken und Fühlen. Es ist noch gar nicht so lange her, da wurde diese Judenmusik unseren Volksgenossen als etwas Bahnbrechendes, Zukunftweisendes angepriesen, obwohl sie nie und nimmer für uns Gültigkeit haben konnte. Der schaffende Künstler arbeitet unter dem Zwang der ihm innewohnenden Kraft — ob er will oder nicht — als Künder seiner Volkart. Darum vermag Schönbergs Musik für die Juden Gültigkeit haben. Niemals aber kann sie Ausdruck unserer Rassenseele sein.

Glücklicherweise gab es Kräfte in Deutschland, welche diesen Zersetzungsprozeß schöpferisch überwanden. Dadurch und in Zusammenhang mit den Nürnberger Gesetzen werden wir fähig sein, eine nationalsozialistische und rein völkisch ausgerichtete Kultur zu schaffen als unverfälschter Ausdruck unserer nordischen Rasse. Und darum zeigt der Kampf gegen das Judentum und die Verbastardierung, daß es sich zunächst gar nicht um das sofortige Aufbringen einer neuen Kulturform handeln kann, sondern daß das seiner selbst gewisse rassische Leben der Nation sich von fremden Einflüssen frei halten wird im Vertrauen auf seine unzerstörbare Lebenskraft, die innerhalb der letzten zweitausend Jahre allen Anstürmen trotzig standgehalten hat.

Musik zwischen den Völkern und Rassen

Von Friedrich Baser-Heidelberg

Es geschieht viel zur Klärung der Rassenmerkmale; Ergebnisse wurden auch schon auf vergangene und gegenwärtige Musikkultur angewandt. Da aber die Grenzen der Länder, Völker und Rassen sich überall überschneiden, ihre Festlegung den verschiedensten Gesetzen gehorchen, haften noch in unserm Denken, Sprechen und Handeln trotz fortgesetzter Aufklärungsarbeit veraltete Vorstellungen, die wir endlich den fortschreitenden Forschungsergebnissen anpassen sollten.

Wie oft sprachen wir von französischer und deutscher Musik und meinten Darius Milhaud oder Arnold Schönberg, obwohl doch keiner für die Kultur ihrer beiden Gastvölker kennzeichnend ist. Zwischen einem Darius Milhaud und einem Florent Schmitt, zwischen einem Arnold Schönberg und einem Hans Pfitzner klaffen die größten Gegensätze, die zwischen den Kulturen zivilisierter Völker denkbar sind: die des arischen vom semitischen Menschen. In viel zarteren Tönen spielen die Unterschiede zwischen dem germanischen und keltischen Tondichter, dem dinarischen oder ostischen Menschen. Die Grenzverschiebungen der Jahrhunderte haben hier mancherlei Unklarheiten und Verwechselungen gebracht, die wir auseinanderknoten wollen.

Zwischen 1300 und 1919 haben die Franzosen ihre Ostgrenze von den Alpen bis zur Nordsee und dem Mittelmeer immer weiter vorgeschoben; hierbei eroberten sie sich die Gebiete, die ihnen ihre besten Tondichter und Musiker zuführten, zumeist Germanenblut: Burgunder zwischen Rhone und Alpen, Moselfranken, Lothringer, Elsässer, Brabanter, Flamen und Niederländer. In den gleichen sechs Jahrhunderten vollzog sich schrittweise die Überwucherung der erobernd eingewanderten Franken, Alemannen, Burgunder und Westgoten durch die unterworfenen Ureinwohner, Kelten, Briten und Gallier. Die furchtbarsten dieser inneren Kämpfe wurden im Namen der Kirche und des Königs ausgetragen: die Albigenser- und Waldenserkrieger vernichteten seit 1208 bestes Westgotenblut zwischen Alpen und Pyrenäen mit seiner schönsten Blüte, der ritterlich-religiösen Gesangskunst der Troubadoure, die mit unsern deutschen Minnesängern in engster Fühlung standen. Wolfram von Eschenbach bekam durch ihre Vermittelung den altpersischen „Parzivalname", den er verdeutschte: unser schönstes, er-

habenstes Epos, in dem älteste arische Mythen nachklingen. In Persien waren sie als heilige Überlieferungen der hohen Kultur um Zarathustra bis in die Araberzeit bewahrt worden und gingen dann in der semitischen Mischkultur für immer unter.

Der Kreuzzug gegen die letzten Gralsritter auf dem Montségur und die römische Inquisition vernichteten die kleinsten Spuren musikalischer Hochblüte dieser Westgotensänger und ihrer südburgundischen Gesinnungsgenossen. Doch darf man aus den Textproben ihrer Troubadourlyrik auf eine Höhe der Gedanken und des Empfindens schließen, die alle Künste nordfranzösischer Troubadoure weit hinter sich ließ, also im sonst musikalisch so kargen 13. Jahrhundert die einzige lebendige Kraft gegen die orientalische Gregorianik der Kirche bedeutete.

Doch letzte Reste dieser als „Katharar" (Ketzer) Verfolgten retteten sich in die Alpenländer und in die Poebene, bis nach Florenz. Im Schutze ghibellinischer Städte gegen die Kirche hüteten sie den glimmenden Funken ihres heiligen Feuers, bis er einen Dante und die „Ars nova" entzünden konnte.

In Frankreich ging der unerbittliche Kampf gegen nordisches Blut weiter: in den Hugenottenkriegen fielen die vordersten Reihen Mutiger und Bekenntnisstarker, bestes nordisches Blut, darunter viele Tondichter, die der damaligen Kirchenmusik, besonders den Psalmkompositionen ihr besonderes Gepräge gegeben hatten, wie Claude Goudimel. Er war in Besançon geboren, also auf burgundischem und alemannischem Boden, nahe der „Burgundischen Pforte", durch die jahrhundertelang die Germanen südwärts gezogen waren. Die schlichte Größe und erhabene Klarheit seiner Psalmensätze von 1562 und 1565 zeigt durchaus die Wesenszüge nordischer Kunst. Gleiches darf man von den meisten Psalmenvertonern des 16. Jahrhunderts in Frankreich sagen, besonders von Guillaume Franc. Auch hier finden wir die Bestätigung für nordisches Blut. Wenn auch aus Genf gebürtig, darf doch bei ihm nordischer Einschlag angenommen werden, wie ja auch sein Name vermuten ließ.

Selbst Calvin wurde erst durch deutsche musikalische Kreise in Straßburg zu seinem Verständnis für die Werte erhebender Kirchenmusik gebracht. Schon lange vor der Mittlertätigkeit Gottfried von Straßburgs war diese Stadt und der noch nicht französierte Gesangskunst-Mittelpunkt Metz die unerschöpfliche Pulsader deutscher Kunstanregungen nach Frankreich. Selbst die Weisen, zu denen Rouget de Lisle 1791 seine protzigen Worte hinzudichtete und die nach dem Aufbruch der Marseiller Revolutionshelden die „Marseillaise" genannt wurde, konnten als deutsches Liedgut nachgewiesen werden.

Die meisten französischen Tondichter der Jahrhunderte vor 1789 zeigen in ihren Werken, Gesichtszügen und Lebensspuren nordisches Gepräge, und prüft man ihre Herkunft nach, so gelangen wir immer in Gegenden, die von Germanenstämmen einst besiedelt worden waren.

Ihr größter, Rameau, der sich durch seinen Forschertrieb für Harmoniegesetze als nordischen Menschen ausweist, wurde in Dijon geboren, der einstigen Hauptstadt Burgunds. Zur Zeit der Geburt Rameaus (1683) lag Dijon noch nahe der französischen Ostgrenze, die dann zwischen 1674—1678 durch den Raub der Franche Comté mit einem gewaltigen Ruck bis an die Schweiz vorgeschoben wurde.

Diese altburgundischen Lande haben Frankreich noch viele andere bedeutende Tondichter gestellt, besonders auch kulturpolitisch eingreifende Köpfe, wie den als Musiker und Förderer jeder musikalischen Betätigung wichtigen Jean Jacques Rousseau, Héctor Berlioz und Arthur Graf Gobineau.

Rousseau war der in Genf geborene Sohn einer evangelischen Predigerstochter und verrät schon durch seinen Namen die Haarfarbe seiner Vorfahren: „Rotkopf", wie auffallend Rötlich-Blonde zum Unterschied von den Dunkelhaarigen genannt wurden. Wir erinnern uns hier „Barbarossas". Bezeichnend ist der starke ethische Zug Rousseaus, der seine schriftstellerische Berufung so verantwortungsvoll nahm, daß er als bereits Hochberühmter es von sich wies, auch nur einen Pfennig Gewinn von seinen Büchern zu nehmen, sich vielmehr trotz des heftigsten Widerspruchs seiner Geliebten und deren Mutter als Notenabschreiber empfahl. Dies gerade für einen einfallsreichen Tondichter bitterste Tun lastete auf ihm, als er schon mit seiner Oper „Le devin du village" 1752 einen großartigen Erfolg errungen hatte. Den gleichen Stoff hat ja bekanntlich der junge Mozart vertont. Kurz nach seinem Opernerfolg griff er mit seinen kühnen „Lettres sur la musique française" in den heftigsten Musikkrieg ein, der vor den Kunstschlachten für und gegen Richard Wagner entbrannt war. (Sein Freund Grimm wurde später einer der hilfreichsten Förderer des Knaben Mozart in Paris.) Rousseau war der erste, der echte Kultur gegen die Zivilisation verteidigte, damit zugleich der Reformoper Glucks unwillkürlich den Weg bereitend. Sein „Dictionnaire de musique" von 1767 ist sehr aufschlußreich.

Berlioz wurde in Grenoble geboren. Seine Familie kann als Erbmüller auf Jahrhunderte zurückverfolgt werden in dieser Gegend, wo die Namensendungen auf -ioz und -oz von französischen Heimatforschern als Kennzeichen altgermanischer Abstammung festgestellt wurden. Wenn auch er, wie schon Rousseau, unter einer Blutbeimischung litt, die seine geniale Anlage stoßweise aufkommen ließ, um sie dann wieder pathologisch niederzuhalten, so hinderte dies keineswegs Höchstleistungen, wenn auch nur in glücklichen Schaffenstagen, wie dies auch bei andern Mischlingen beobachtet werden kann, z. B. Hugo Wolf (nordisch-dinarisch), dessen Mutter slowenisches Blut in die nordische Grundzüge aufweisende Familie der Wolf brachte.

Gobineau entstammte einem altnormannischen Adelsgeschlecht mit allen Merkmalen nordischer Rasse, die wir ja auch am großen Corneille feststellen können. Die eingewanderten blonden, blauäugigen Normannen, die den Küstengebieten der Normandie den Namen gaben, steuerten dem Musikleben Frankreichs eine beträchtliche Zahl hervorragender Tondichter und Musikschriftsteller bei. Hier kann nur an Auber erinnert werden.

Weitaus die Mehrzahl seiner bedeutenden Tondichter aber hat Frankreich nicht „erzeugt", sondern „erobert": durch seine gewaltsamen Grenzverschiebungen nach Osten seit etwa 1300 n. Chr. Grenoble und Cote St. André (die Heimat Héctor Berlioz) eroberte Frankreich 1349. Es verstand auch die musikalisch außerordentlich wichtigen flämischen Gebiete westlich der Schelde von Cambrai bis Antwerpen bis in die Zeit

Karls des Kühnen zu behalten: damals der einzige deutschsprachige Länderzipfel im französischen Königreiche.

Hier an der Schelde zwischen Brabant und Flandern mußte seit Karls Nachfolgern und ihren Teilreichen von 888 n. Chr. das flämische Volk seine Freiheit durch die französischen Könige niederhalten lassen, die auch großes Verlangen nach Brabant und Friesland bekundeten. Aus diesen frühesten Volkskämpfen im Nordzipfel Frankreichs, neben denen uns alle andern Grenzkriege weniger nah berühren, weil sie meist dynastischen Charakter hatten, entstand eine unserer schönsten Sagen: die von der bedrängten Elsa und ihrem Retter Lohengrin. Nur müssen wir ihre Wesenszüge von späteren Zutaten und Überwucherungen reinigen. Sie wurde in der Zeit Groß-Lothringens geboren, das bis zur Schelde reichte und den Namen Lohengrins bestimmte: Loheran-Garin, Garin der Lothringer, der Garant und Schützer der vom Westen arg bedrängten brabanter Erblande.

Er züchtigte den Franzosenknecht Telramund (Anklang an Tirlemont, das flämische Thienen bei Löwen?), wie später Karl der Kühne die von Frankreich bestochenen Lütticher grausam züchtigte (1469). Überhaupt reckt sich die mächtige, heroische Gestalt dieses Burgunderherrschers wie ein Nachbild Lohengrins empor. Doch all seine Versuche, Groß-Lotharingien wieder als Schutzdamm gegen das ländergierige Frankreich aufzurichten, brachen tragisch zusammen, nachdem er heldenmütig kämpfend gefallen war. Dennoch war es ihm gelungen, in seinen Niederlanden die Tonkunst zu höchster Blüte aufsprießen zu lassen. Das beweisen Meister wie Wilhelm Dufay, Egidius Binchois (die Stadt Binche konnte von den Franzosen erst zweihundert Jahre später [1668] erreicht werden), Busnois u. a. Freilich muß bekannt werden, daß die Franzosen mit ihrer werbenden „Politesse" vielen von ihnen das nahe lockende Paris mehr zu empfehlen wußten, als das ferne Wien, die an den entlegensten Landesgrenzen liegende Hauptstadt eines entzweiten Kaiserreiches. Nordisch blieb aber doch die Kunst eines Ockeghem, Obrecht, Josquin, wie der Forschertrieb eines Tinctoris. Auch die nächsten Geschlechter bleiben dieser Haltung treu, mögen sie auch fast ihr ganzes Leben in Italien gelernt und gewirkt haben, wie Cyprian de Rore (in Antwerpen 1516 geboren), Adrian Willaert u. a., deren Heimweh uns aus mancherlei persönlichen Urkunden bezeugt ist.

Böhme meint auf S. 513 seines „Altdeutschen Liederbuches" feststellen zu können, daß die Übersiedlung französischer Melodien in keinem andern Nachbarlande so häufig stattfand, als gerade in den Niederlanden im 16. Jahrhundert. Tatsächlich scheint dies in den „Souterliedekens" von 1540 und dem „Antwerpener Liederbuch" von 1544 ganz augenfällig zu werden. Doch bedenke man, daß das benachbarte Flandern westlich der Schelde schon jahrhundertealter Gewohnheit gemäß als französisch benannt wurde, obwohl es bereits zu den Niederlanden geschlagen worden war. Die Folge davon war ein einzigartiger Volksliederfrühling, der erst durch die spanische Schreckenherrschaft Albas zerstört wurde, uns aber noch die heldischen Freiheitslieder um Wilhelm von Oranien (besser von Nassauen!) hinterließ.

Welche stolze Reihe von bedeutenden Musikern schenkten uns z. B. noch selbst einzelne kleine niederländische Städte, wie Mons im Hennegau, angefangen von Orlando di Lasso bis in die neueste Zeit! Hier sei auch weiterer Flamen gedacht, die bisher einfach nur als Franzosen aufgeführt wurden: Andreas Grétry, geboren 1742 in Lüttich, wo 1822 Cesar Franck das Licht der Welt erblickte; Méhul wurde 1763 in Givet geboren, Peter Benoit 1834 in Harlebelle, Edgar Tinel, der bedeutende Oratorienkomponist, 1854 in Sinay in Ostflandern, der gefeierte Geiger Henry Vieuxtemps 1820 in Verviers, Edouard Lalo 1823 in Lille, das allerdings schon auf sehr früh französiertem Gebiet liegt.

Nur kurz sei noch daran erinnert, daß das sangesfrohe, urmusikalische Lothringen, dessen Volkslieder uns immer mehr erschlossen werden sollten, mit den wichtigen Gesangsschulen Metz und Nancy, den Franzosen ebenfalls bedeutende Tondichter schenkte, wie die geborenen Metzer Ambroise Thomas und Gabriel Pierné, den Komponisten des auch in Deutschland bekanntgewordenen „Kinderkreuzzuges".

Die ganz bedeutende Rolle des Elsaß ist ja bekannt; Straßburg mit Muffat. Franz Xaver Richter, den berühmten Silbermannschen Orgeln im Münster zu einer Zeit, in der die französische Revolution fast die ganze Orgelkunst in Frankreich barbarisch zertrümmert hatte, vielleicht auch deswegen, weil die besten Organisten vor 1789 nordische Menschen gewesen waren. Nur sei noch daran erinnert, daß das deutsche Elsaß den Heeren Napoleons I. nicht nur seine besten Soldaten und Generäle (Kleber, Rapp, Kellermann u. a.) stellte, sondern dem Pariser Musikleben seine fähigsten, vorwärtsreißenden Köpfe, wie Habeneck, Rudolf Kreutzer (der 1766 in Versailles geborene Sohn eines Elsässers), Albert Schweitzer u. a. Der bedeutende Bachkenner ist eins der tragischsten Beispiele elsässischer Geistesschicksale und Mittlerrollen zwischen beiden Völkern. Neuerdings wurde auch festgestellt, daß Chopin nicht nur polnisches, sondern auch elsässisches Blut in seinen Adern hatte.

Wir mußten uns länger mit den Tondichtern längs der klaffenden Wunde Europas seit Jahrtausenden zwischen Rhein und Schelde beschäftigen, wollen aber nun eine verstecktere, doch auch bedeutsame Grenzlinie verschiedener Blutmischungen betrachten: in der Po-Ebene. Bisher wurden unbedenklich Erscheinungen, wie Monteverdi oder Legrenzi, mit den Vorläufern eines Cimarosa oder Paesiello unter denselben Hut gebracht als italienische Musik. Dennoch mußte immer schärfer der Unterschied zwischen der venetianischen und Florentiner, der römischen und Neapolitaner Schule klar werden, bis wir nun in die Lage kommen, dies aus rassischen Gründen zu erklären.

Besonders Florenz bietet uns eine sichere Grundlage für Rasseforschung durch seine Geschlechterbücher, wie sie andernorts wohl kaum so schön und weit zurückreichend gefunden werden können. Früh schon entstand hier eine klare Scheidung zwischen langobardischem, gotischem, etruskischem und latinischem Blut. Die altflorentiner Adelsgeschlechter waren auf ihre Stammbäume recht stolz. Einer ihrer Dichter, Ugolino Verino, brachte zur Zeit Lorenzos des Prächtigen von Medici die großartige Geschlechtergeschichte seiner Vaterstadt, in der so viele große Namen seines Jahrhunderts

auftauchen, in dichterisch beschwingten Versen heraus, in seinen lateinisch geschriebenen Büchern „De illustratione urbis Florentiae". Ich möchte alle Rasseforscher, die dieser auch operngeschichtlich so wichtigen Gegend ihre Aufmerksamkeit zuwenden wollen, auf dies bisher gänzlich unbeachtet gebliebene Quellenwerk ersten Ranges hinweisen, das allerdings nur noch in seltensten Exemplaren zu haben ist. Der nordische Einschlag des Johann Bardi, Grafen von Vernio, ist unverkennbar, wie ihn Doni uns schildert. Gleiches gilt von seinen Helfern bei der Neubelebung des altgriechischen Musikdramas, die zu unserer Oper führte: Vincenzo Galilei, Corsi, Rinuccini, Peri und Caccini.

Schwieriger sind Rassestudien für Venedig, was aus der einzigartigen Entwicklungsgeschichte dieser Stadt zu erklären ist. In dieser betriebsamen Handels- und Hafenstadt war das Rassegefühl erschreckend geschwächt. So konnte es dort zu der Tragödie Othello-Desdemona kommen.

Die alte Lombardei bietet dagegen wieder ein großartiges Feld für Geschlechterstudien. Allem Anschein nach waren die uralten Patriziergeschlechter der Stradivari und Guarneri germanischen Ursprungs, so daß auch die Vollendung unserer Geige ein Erfolg nordischen Geistes genannt werden darf. Von Palestrina bis zu Verdi stoßen wir unter den mittel- und besonders norditalienischen Tondichtern auf nordisch-dinarische Züge.

Um noch ganz kurz die deutsch-ungarische Grenze zu streifen, sei betont, daß Franz Liszt von deutschen Eltern abstammte, die wohl nur aus bureaukratischen Gepflogenheiten ihres ungarischen Brotherrn des Fürsten Esterhazy, das ungarisierende z in ihren Namen einschmuggeln lassen mußten. Diese scheinbar so nebensächliche Erbschaft Franz Liszts (richtiger Lists) führte in seinem späteren Leben zu übertriebenen Huldigungsfeiern der Ungarn, die den Meister zu gern als Kern-Magyaren geboren wissen möchten.

Unsere übrigen Volksgrenzen bieten weniger große Schwierigkeiten, besonders unsere Ostgrenzen, da Mähren, Tschechen, Polen, Litauer, Esten, Livländer, Russen, Finnen, Dänen, Schweden und Norweger erst mit betont nationaler Musik in das große Konzert der Musikvölker eingriffen. Manchen fesselnden Mittlern, wie Lully, Cherubiny, Händel, Gluck, Mozart, Busoni, Wolf-Ferrari u. a. müssen Einzelwürdigungen vorbehalten bleiben.

Unsere kurze, nur die auffallendsten Spuren nordischen Schöpferwillens an den Grenzgebieten Mitteleuropas zusammentragende Schau bringt uns schon überwältigend zum Bewußtsein, welch bedeutsame Aufgaben germanisches Blut auch in Grenzgebieten seit Jahrtausenden löste, in denen man hiervon bisher nur wenig oder gar nichts vermutete. So bekommen wir ganz neue Erkenntnisse und lernen die Kultur- und Musikgeschichte Europas mit ganz anderen Augen werten, nordischer Schöpferkraft bewußt. Vielleicht gibt dies auch unsern Nachbarn ringsum wiederum einen gerechteren Maßstab zur Würdigung deutscher Leistungen, deutschen Kultur- und Lebenswillens.

Mendelssohn, Mahler und wir

Von Richard Litterscheid-Essen

Die auffällige Tatsache, daß zwei jüdische Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdi und Gustav Mahler sich in der Musikgeschichte des deutschen Sprachraumes einen so hervorragenden Platz eroberten, könnte auf den ersten Blick hin leicht zu einer irrigen Beurteilung jüdischer Schöpferkraft verleiten, die den Erfahrungen und der Auffassung der nationalsozialistischen Bewegung zuwiderliefe und ins Gesicht schlüge. Wir verraten durchaus nichts Neues, wenn wir sagen, daß die Gegner des neuen Staates und der neuen deutschen Kunstauffassung das Werk dieser beiden jüdischen Musiker immer wieder als Waffe zu benutzen und zu mißbrauchen versuchen. Das erstaunt uns gar nicht weiter, da wir doch wissen, daß das ichbefangene romantische Jahrhundert des Individualismus und Liberalismus mit wenigen hervorstechenden Ausnahmen klar begründete Entscheidungen für oder wider das Judentum in der deutschen Kunst vermied und sich den Notwendigkeiten gegenüber volklichen Abgrenzungen gutmütig „human" und ein wenig auch leichtfertig verschloß. Wir wissen aber ebensogut, wie furchtbar der naturgegebene kulturelle Zusammenbruch der Nation in der Folge solcher Weltauffassung war und daß nur ein radikaler, an der Wurzel anpackender Umschwung aller Anschauungen und Erkenntnisgrundlagen eine gesunde Lebenslage des Volkes zu bereiten vermochte und zugleich alle verhängnisvollen Irrtümer beseitigen konnte.

Deshalb interessiert es uns im Rahmen dieser kurzen Betrachtung nicht sonderlich, was einstmals über Künstler wie Mendelssohn und Mahler von unseren Vorfahren falsch gedacht worden ist. Es ist schon genug, daß uns das zur Gewohnheit gewordene, geradezu eingefleischte Erbe einer verhängnisvollen Betrachtungsweise jüdischer Kunst im deutschen Lebensraum schwer belastet. Uns geht darum vornehmlich die Beantwortung der Frage an, was Mendelssohn und Mahler uns — ob positiv oder negativ — zu sagen haben, welche Bedeutung sie für uns besitzen, ob sie für uns bleibende Werte vermittelt haben und wie wir sie also unserer Geschichte, unserem Schicksal ein- oder auszuordnen haben.

Die Objektivität der nationalsozialistischen Weltanschauung ist zugleich die höchste Subjektivität in bezug auf das Volk, aus dem sie gewachsen ist. Also lautet für uns die Frage nach der künstlerischen Schöpferkraft des Judentums angesichts der Erscheinungen Mendelssohns und Mahlers immer: handelt es sich objektiv um Schöpferkraft, um einen spezifisch jüdischen Formwillen? Oder handelt es sich nur subjektiv um ein Schöpfertum zufälliger Anlehnung und Einfühlung, näher bezeichnet: um ein Schöpfertum aus zweiter Hand?

Gemeinhin wurde noch bis vor kurzem davon gesprochen, daß gerade Mendelssohn den schlagendsten Beweis gegen die Erkennbarkeit jüdischer Elemente in der deutschen Musik erbracht hätte. Man brauchte nur (so sagte man) einem unbefangenen Hörer Werke dieses Komponisten vorzuspielen, um das Urteil, sie seien „echte deutsche

Musik", heraufzubeschwören. So leicht aber ist diesen Problemen nicht beizukommen, zumal ja auch nicht verschwiegen werden kann, daß rasche Instinktentscheidungen sicher mindestens ebensooft auch gegen Mendelssohns Musik ausfallen würden. Aber es gibt genug musikfreudige Menschen, die den Stil Bachs oder Haydns nicht von dem Beethovens, den Stil Schuberts nicht von dem Schumanns oder Brahms' unterscheiden können. Wir müssen uns klar machen, daß, wenn sich schon einmal ein Komponist kraft eines besonders starken Einfühlungsvermögens der musikalischen Ausdruckssprache eines anderen Volkes bedient, er eben die Sprache dieses Landes spricht. Allgemein ist seiner Ausdrucksweise, sofern er die Gastsprache nicht radebrecht, wenig oder gar nichts anzumerken. Nur an gewissen Zwiespältigkeiten zwischen Wortwahl und Sinn- und Gefühlsinhalt, auch an Temperamentseigentümlichkeiten in feinen Schattierungen, die oft leichter durch den Instinkt, als durch eine wissenschaftliche Untersuchung nachzuweisen sind, spürt der aufmerksame Beobachter den Fremdling. Je verwandter, rassisch gesehen, der Fremde dabei ist, desto größer ist meist die Fähigkeit seiner Einfühlung. Das rassisch besonders fremde Judentum aber mit seiner ungewöhnlichen Begabung zur Anpassung vermag so gewandt die Sprache seiner jeweiligen Gastvölker zu reden, daß bei ihm sprachliche Differenzen besonders schwer zu erfühlen sind.

Daraus ergibt und ergab sich in der Musik deutschsprachiger Juden wie Mendelssohn eine so weitgehende Aufgabe jüdischer Musizierweise und dafür eine gewandte Handhabung deutschen Musikgutes, daß ihrer Kunst in vielen Einzelzügen nicht ohne weiteres das jüdische Grundelement anzusehen ist. Aber in der Art der Anwendung technischer Mittel, in der Ausdrucksbefrachtung ihrer Musik, vielleicht auch in ihrer nutznießerischen, effekthascherischen Auswertung (für die ein Meyerbeer ein hervorragendes, wenig rühmliches Beispiel gab) demaskiert sich durchweg der jüdische Ursprung. Es gab zu allen Zeiten Hellhörige genug, die von solchen Merkmalen aus eine so klassisch gerundete, fast aalglatte Musik, wie die Mendelssohns, ebenso in ihrem nichtdeutschen Kern zu erkennen vermochten, wie die zweifellos ethisch begründete und in gewaltigen formalen Anstrengungen den Kosmos beschwörende und somit weitaus auffälligere Symphonik Mahlers. Nicht nur Richard Wagner hat zu seiner Zeit das Jüdische im Werk und im Wirken Mendelssohns erkannt, scharf charakterisiert und ablehnend kritisiert. Er war mit seinen einsichtsvollen Zeitgenossen darin einig, daß immer dort, wo echtes Gefühl aus deutschem Herz und Gemüt zu sprechen hätte und zu gestalten wäre, die jüdische Schöpferkraft versagt. Sie dringt nicht zu der letzten Einheit von harmonisch gemeisterter Form und seelischem Inhalt vor, sondern bleibt bei einem Scheingefühl, bei einem vorwiegend sentimentalen Grundausdruck haften. Nur im Spielerisch-Artistischen vermag sich der jüdische Komponist dank des vordringlichen technischen Elementes einigermaßen zu tarnen.

So gesehen besteht kein Zweifel, daß auch Mendelssohns Schöpferkraft davor versagt hat, ganz und gar in der großen deutschen Gefühls- und Formsprache zu reden, in der die Meisterwerke unserer Großen verfaßt wurden. Seine Werke vermögen trotz ihrer klassischen Haltung — an welchen Vorbildern auch konnten sie sich bilden! — vor einer

strengen Prüfung nicht zu bestehen, um so weniger, als sie wegen ihrer Rückwärtigkeit im Zeitalter vorstoßender Romantik ohne eigentliche neu schöpferische Impulse blieben. Die „Lieder ohne Worte", einst das bevorzugte Hausmusikgut gefühlvoller Backfische, besitzen des Unechten, Sentimentalen zu viel; sein sonst so über alles gelobtes Violinkonzert rutscht in den großen Kantilenen immer wieder ins Gefühlsselige aus; seine Sommernachtstraummusik bleibt, trotzdem sie mit unglaublicher Fertigkeit, aber ohne schöpferische Stoßkraft in musikalisches Neuland entworfen ist, in ihren Gefühlswerten unecht und besticht nur in so gerundet musikantisch virtuosen Formen wie in dem Scherzo. Man wende nicht ein, daß es gleichzeitig auch deutsche „Sentimentaliker" gegeben habe; ja, doch nur, weil sie gegen die großen deutschen Meister weitaus schwächere Begabungen waren! Mendelssohn aber, der nicht neben sie, sondern neben Schubert und Schumann gestellt zu werden pflegt, muß und kann nur mit diesen deutschen Meistern verglichen werden, wenn er dem erhobenen Anspruch gleicher Schöpferkraft genügen soll. Dann aber enthüllt sich die wahre Seele der Mendelssohnschen Musik, nicht nur als die eines anderen Charakters, nein, eben als die einer anderen Rasse, eines Fremden, uns nicht restlos Entsprechenden und Gemäßen. Doch zu eigener jüdischer Musik drang Mendelssohn eben nicht vor und zu vollendeten Gestaltungen im Sinne des deutschen Gastvolkes aus dessen spezifischem Gefühlsleben auch nicht. So ist die Berechtigung gegeben, trotz der relativ großen Leistung dieses Mannes davon zu sprechen, daß der Jude nicht eigenschöpferisch, jedenfalls nicht wie das deutsche Genie in dem Maße und vor allem nicht in der besonderen Eigenart schöpferisch ist und niemals sein kann. Denn wenn er selbst schöpferisch wäre, würde er zweifellos eine bedeutsame jüdische Kunst und nicht ganz beliebig, je nach dem zufälligen Gastland, einmal deutsch, einmal französisch, spanisch, russisch oder einmal amerikanisch nachempfinden.

Es ist wohl kein Zufall, daß Mendelssohns Art sich gerade mit dem Ausklang der Klassik und dem Beginn der Romantik so glücklich, wirkungsvoll und — täuschend entfalten konnte. Er war kein Eroberer neuer musikalischer Reiche, kein Revolutionär. Er griff nur klassische Vorbilder auf und fand in ihnen das harmonisch gültige Maß für seine eigene Ausdrucksweise und zugleich die Bändigung seiner eigenen Gefühlssprache, die im Gleichklang mit der eben erst beginnenden Romantik noch nicht den Überschwang späterer jüdischer Romantiker besaß und also auch das für sie typische Unecht-Sentimentalische noch verbarg. So konnte die Auffassung Platz greifen, daß Mendelssohn ein deutscher Meister wäre wie jeder andere und gar noch ein ebenbürtiger. Die ichbetonte Gefühlsduselei der romantischen Zeit hat dann das ihre getan, gültigen Instinkturteilen über Mendelssohns Musik eine breitere Wirkung zu nehmen.

Erst mit Richard Wagner entbrannte jener folgenschwere Meinungsstreit, der langsam alle Schleier lüftete und neuen, gesunden und bahnbrechenden Erkenntnissen Raum gab. Wagner mit seinem ungeheuer sicheren Instinkt für jüdische Kulturregungen vermochte Mendelssohn dort zu treffen, wo er am sterblichsten war, nicht in seiner spät-

klassisch-frühromantischen Musik mit ihrer zunächst faszinierenden Formklarheit, sondern dort, wo er sein Judentum weniger zu verbergen vermochte: in seiner Eigenschaft als Musikpolitiker und Interpret. Das oft mangelnde Verhältnis zu wesentlicher deutscher Musik, das sich in Mendelssohns Dirigierweise aussprach, wurde Wagner zum berechtigten Anlaß seiner Angriffe. Er hatte damit nicht weniger recht, weil etwa Mendelssohn sich der Wiederbelebung des Bachschen Werkes erfolgreich und verdienstvoll gewidmet hatte. Da damals nicht so wie heute das Gesetz der werkgerechten Bachwiedergabe bekannt war, läßt sich von uns aus sowieso nicht überprüfen, *wie* Mendelssohn Bach aufführte, und ob es nur darum der Mitwelt verborgen blieb, wie stark er Bach nach seinem *eigenen* Musikgefühl musizierte, weil damals noch keine sicherere Anschauung über Bach bestand.

All diese Dinge berühren aber nicht den wesentlichsten Punkt unserer Untersuchung: Daß Mendelssohn bei allem Respekt, den wir seiner Leistung zollen können, ohne uns etwas zu vergeben, nicht den Beweis für wirkliches Schöpfertum gegeben hat, das dem deutschen ebenbürtig oder gar noch gleichgeartet zur Seite zu stellen wäre. —

Nicht anders liegt der Fall bei *Gustav Mahler*, trotzdem sein Musikantentum charakterlich völlig anders gelagert ist. Mahler verkörpert einen anderen Typ des künstlerischen Judentums als Mendelssohn, nicht bloß, weil er in eine spätere, künstlerisch chaotischere Zeit hineingeboren worden ist. Aber gerade diese völlig andere Haltung — Mendelssohn und Mahler erscheinen innerhalb ihrer Rasse trotz blutbedingter Gemeinsamkeiten geradezu als Gegenpole — liefert uns das Material zu einer nochmaligen Verneinung des selbstschöpferischen Judentums innerhalb des deutschen Schaffensraumes. Ja, man darf sagen, daß keine bedeutende jüdische Musikerpersönlichkeit jemals so sehr das jüdische Schöpfertum widerlegt hat wie eben Mahler. Und es ist auffällig, wie selbst unbefangenste Biographen nicht nur bei Mendelssohn, sondern gerade eben bei Mahler unwillkürlich in klaren Formulierungen und ebensooft zwischen den Zeilen jüdische Wesenheiten und Eigenschaften ihrer Musik aufgedeckt haben. Nur suchen diese Biographen die schöpferischen Anstrengungen beider Meister, vor allem natürlich Mahlers, als göttliche Gnade hinzustellen, und immer wieder entwerten sie merkwürdigerweise diese Gnade, indem sie von schöpferischen Bemühungen, ja sogar Krampf, „inbrünstigem" Krampf, sprechen.

Mahler ist vielleicht das hervorstechendste Beispiel für den Wesensunterschied deutschen und jüdischen Schöpfergeistes, für die Unvereinbarkeit deutschen und jüdischen Weltgefühls und vor allem für das Versagen der jüdischen Schöpferkraft vor der vollendeten Gestaltung jener letzten Dinge und Hintergründe, welche die Seele und das Wesen der großen deutschen Kunst bestimmt haben. Mahler gibt ein Beispiel für die Unerfüllbarkeit eines Verlangens, das sogar über das Werk der großen Deutschen hinausweisen und kosmische Gefühlswerte allgemeingültig monumental gestalten und mit der Besessenheit des gläubigen Künstlers musikalisch projizieren wollte.

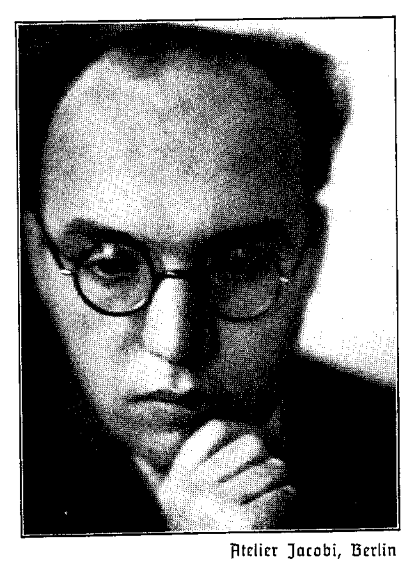
Selbst eine so außerordentliche Begabung wie Mahler, bei der alle äußeren Vorbedingungen zu einem Aufgehen in dem Wesen deutscher Musik besonders günstig zusammentrafen, unterlag dem unerbittlichen Zwange des Blutes, zerbrach an der



Phot. Kühn & Hitz, Baden-Baden

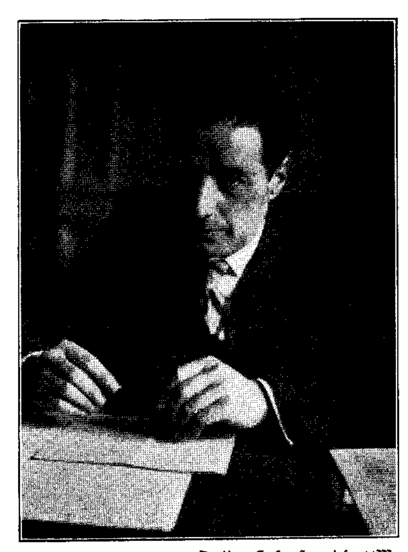
Bühnenbild „Mahagonny" von Kurt Weill aus der Uraufführung in Baden-Baden 1927

Links im Bild Kurt Weill, daneben Walter Brügmann (mit dem Sprachrohr); rechts, ans Podiumgeländer gelehnt, Bert Brecht, daneben Hannes Küpper.



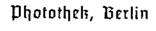
Atelier Jacobi, Berlin

Kurt Weill



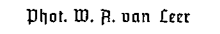
Atelier Heß, Frankfurt/M.

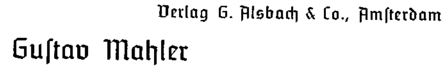
Ernst Toch


Photothek, Berlin

Otto Klemperer




Phot. W. A. van Leer


Verlag G. Alsbach & Co., Amsterdam

Gustav Mahler

großen inneren Zwiespältigkeit seiner Seele, die vergebens aus ihrer Welt hinausdrängte in Bezirke, die ihr nicht eigen waren. Das war die Tragik im Schaffen Mahlers, die sich in jedem seiner Werke widerspiegelt. Doppelt spürbar, weil er, wie nur wenige Komponisten seiner Zeit, ernsthaft und inbrünstig um ein großes Ethos in seiner Musik rang, weil er die überlieferten tonsprachlichen Mittel, die er aus einer fast genialischen Intuition technisch in unglaublicher Mannigfaltigkeit weiterbildete, beherrschte wie kaum einer, und weil er in seiner Erfindung immer wieder auf dem von ihm über alles geliebten Born des deutschen Volksliedes, dem er sich von Jugend an verbunden glaubte, schöpfte. Trotzdem ist er dem Geiste des deutschen Volksliedes ferngeblieben, weil es nicht Eigentum seines Blutes war. Er hat das deutsche Volkslied nicht in seinem tiefsten, echten Gefühlswert erfassen können und hat es darum im eigenen Gefühlsüberschwang mit größtem Aufwand technischer und formaler Mittel in sentimentale Sphären abgedrängt, die volksliedfremd sind. Die unendlichen Widersprüche, die zwischen den ekstatisch überhitzten Riesendimensionen seiner Sinfonien und den schlichten Volksliedthemen bestehen, sprengen darum Gehalt und Form, die er selbst mit krampfhaftester Bemühung nicht schöpferisch zur Einheit zusammenzuschweißen vermocht hat.

Nicht der größte Aufwand und auch umgekehrt nicht die absichtsvollste Beschränkung täuschen darüber hinweg, daß Mahler die Erfüllung seiner Sehnsucht zum vollendet großartigen Werk nicht erreichen konnte und daß sein Wille zum beglückenden Kunstwerk an dem Versagen der letzten schöpferischen Vorbedingungen zerbrach. Es ist notwendig, daß wir uns an dieser Stelle seines älteren und größeren „Landsmannes" Anton Bruckner erinnern, dessen schöpferische Kraft, schon aus rassischer Bedingtheit, von keinem inneren Zwiespalt gehemmt war und die aus den Tiefen wirklich gottbegnadeter Künstlerschaft emportauchte und in zwangloser Bindung Gehalt und Form zu gewaltigen Bekenntnissen eines von tiefer Religiosität getragenen Weltgefühls verschmolz. Was sich bei Bruckner aus der gehaltvollen musikalischen Substanz von selbst ergab und in seinen Sinfonien großartig ausschwingt, das konnte Mahler selbst mit den gewaltigsten Anstrengungen nicht zur gleichen Ausdrucksgröße zwingen. Die Kluft zwischen ihm und Bruckner ist somit auch die Kluft, die zwischen der deutschen und jüdischen Schöpferkraft besteht, ist die Kluft, die zwischen der nordischen und jüdischen Rasse aufgerissen ist, eine Kluft, über die günstigstenfalls eine Brücke verstandesmäßigen Verstehens, aber nie des tiefsten Gefühlsausgleichs und der Erlebniseinheit geschlagen werden kann.

Opernideale der Rassen und Völker

Von Walter Abendroth - Berlin

Wenn es eine musikalische Ausdrucksform gibt, an der das geistig-seelische Wesen und das Lebensgefühl eines Volkes noch deutlicher, noch eindeutiger abzulesen ist, als am Volkslied, dann ist es die Oper. Denn sie, in ihrer Eigenschaft als Summe von

Musik und Theater, enthüllt nicht nur das wahre, tatsächliche Sein der Wesensart, aus der sie hervorwächst, sondern auch das Wunschbild, das jene sich von sich selber macht. In der Musik kann niemand etwas anderes aussprechen, als was er wirklich und wahrhaftig in sich hat; aber in den Gestalten der Bühne verwirklichen die Dichter, und durch sie die Völker, auch die geheimsten Selbstvorstellungen ihrer Phantasie, die allerdings bisweilen noch mehr über ihr tiefstes Wesen verraten, als die ungebrochene Spiegelung des Ich (oder auch des Wir) im Tone es vermag.

Es versteht sich von selbst, daß eine so lebensvolle Kunstgattung bei den verschiedenen Völkern verschiedene Entwicklungen durchmachen und verschiedenen Vollendungszielen zustreben mußte. Die rassischen Voraussetzungen mit ihren unterschiedlichen Begabungsrichtungen und Auffassungsfärbungen bedingten ein entsprechend unterschiedenes Verhältnis sowohl zur Musik wie zum Theater und daher in gesteigertem Maße zu der künstlerischen Äußerungsform, die beide Kräfte in sich zu gemeinsamem Zwecke vereint.

Überblickt man zunächst die Operngeschichte im ganzen, über alle Landes-, Völker- und Rassegrenzen hinweg, so zeigt sie sich allenthalben als ein fortgesetzter, abwechselnd zugunsten der einen oder der anderen Seite vorübergehend entschiedener, aber bis heute niemals und nirgends endgültig beigelegter Kampf ihrer Ausdrucksmittel untereinander um den Geltungs- und Wirkungsvorrang. Die Phasen dieses Kampfes sind gekennzeichnet durch unablässigen Wandel des Kräfteverhältnisses zwischen vokaler und instrumentaler Mitwirkung, zwischen musikalischer Eigengesetzlichkeit und dramatischem Affekt, zwischen Schöngesang und Sprachmelodik, zwischen Stilisierung und Realistik. Dazu kommen obendrein noch von Zeit zu Zeit vordrängende Sonderansprüche des reinen Augenanteils, d. h. der szenischen Aufmachung und dekorativen Ausstattung. Und da, wie gesagt, dieser Wandel nie zum Abschluß nach irgendeiner Richtung gekommen ist, sondern der Formwille, wenn er einmal nach der einen Seite der gegebenen Möglichkeiten hin eine gewisse Erfüllung erreicht hatte, alsbald wieder nach einer der anderen Seiten zu streben anfing, so läßt sich sagen, daß es eine eindeutige Erscheinung der Oper schlechthin nicht gibt, sondern daß sie überall und jederzeit vielerlei Gestalt aufwies und heute noch aufweist. Aber es ist bezeichnend für die Wesensanlagen der einzelnen Völker, zu welchem Opernideal in Form und Ausdruck sie, unbeschadet der zeitlichen Stilschwankungen — an denen fast stets auch Einflüsse aus anderen Opernländern wirksam beteiligt waren —, am stärksten neigten, zu welchem Ziel sie in der großen Linie strebten.

Das Verhältnis des Italieners zur Musik ist überwiegend bestimmt durch die volkseigentümliche Stimmbegabung. Der Gesang, und zwar der immer zu einer gewissen Virtuosität entwickelte Sologesang, ist der Angelpunkt aller national-italienischen Musikübung und Musikauffassung. Er hat auch das italienische Instrumentalmelos geformt und ist vor allem auf dem Gebiete der Oper so gut wie alleingesetzgebend geworden. Dem rein sensualistischen Reiz des gesungenen Tones wird schließlich nicht allein der Buchstabe, sondern auch der Geist des Wortes untergeordnet. Gefühl ist alles. Was an sprachlicher Mitteilung für das Verständnis einer Bühnen-

handlung unerläßlich ist und sich durch seine Begrifflichkeit oder Gedanklichkeit ohnedies der Auflösung in den reinen Gefühlsklang widersetzt, wird in das immer relativ „trockene" Rezitativ oder das besonders zu komischen Wirkungen ausgenutzte sprudelnde Parlando gebannt. Wo die gesangstechnische Virtuosität zu höchster Selbstzwecklichkeit gesteigert erscheint, entsteht als vollste Blüte einer ganzen Musikanschauung die Koloratur. In ihr berühren sich die Gegensätze, indem sie, die bewußt nichts als den Triumph der absoluten Kehlfertigkeit über alle sonstigen Ansprüche des Ohres, des Verstandes und des Herzens bedeuten will, gelegentlich zum stilisierten Ausdruck lebhaftester Affekte und Stimmungen wird.

Die Kunstmittel des gehobenen Gesanges, im Orchester zumal der jüngeren italienischen Oper auch des kantablen Instrumentalmelos sind es, die neben der allgemeinen romanischen Tugend geschickt ausgewogener Dynamik — im musikalischen wie im dramatischen Geschehen — die außerordentliche Primitivität der Grundantriebe tragbar machen, von denen die dramatische Seite hier vorwiegend genährt wird. Da der Italiener in der Oper eigentlich nichts anderes als den Gesang erleben will, kann er keine Handlung gebrauchen, die ihrerseits vertiefte Aufmerksamkeit verlangt; was auf der Bühne vorgeht, muß und soll vielmehr auf die einfachsten Formeln zu bringen sein. Der Hörer, auf den Genuß der Stimme konzentriert, darf keinen Augenblick über die Gefühlssituation im Unklaren sein. Außerdem aber bedingt das heißblütige Temperament des Südländers auf alle Fälle eine Entfesselung der primitivsten Leidenschaften, wenn es sich dramatisch erregen, wenn es von dem sichtbaren Vorgang überhaupt interessiert sein soll. Wobei immer im Auge zu behalten ist, daß der bloße gelegentliche Wunsch zu solcher Interessiertheit über die gesanglichen Eindrücke hinaus hier schon nur aus theatralisch-musikalischem Instinkt, nicht aus geläutertem ästhetischem oder gar gehobenem geistigen Bedürfnis erwächst. Dieser Grundeinstellung zufolge sehen wir, wie unter den Händen des italienischen Librettisten Shakespearesche Meisterdichtungen alles dessen entkleidet werden, was ihren eigentlichen Rang ausmacht, so daß nur ihre materiellsten Elemente, die gröbsten Gerüststangen ihrer Stofflichkeit übrigbleiben. Sie werden — entgermanisiert. Und wir wundern uns nicht darüber, daß ein Puccini eifriger und häufiger Besucher des „Kinos" war, in welchem damals noch der Begriff der Dramatik mit dem frisch-fröhlichen Dolchstoß, der Schauer-Realistik, der tränendrüsendrückenden Liebestragödie und erschröcklichen Rachemoritat erschöpft war. Hic Rhodus — für das italienische Opernideal, wie es sich, wohlgemerkt, keineswegs erst in der veristischen Epoche herausgestellt, sondern in dieser Epoche lediglich seine ungehemmteste Verwirklichung erfahren hat.

Bei allen verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen der italienischen und der französischen Oper, die zum Teil durch persönlichste Ein- und Auswirkungen noch gefestigt wurden, zeigt die französische doch wieder eine ausgeprägte nationale Willensrichtung. Wie auch in anderen Künsten, so schätzt und pflegt der Franzose in der Musik von je in erster Linie ihre stilisierende Kraft. Sie will er in der „großen Oper" einer durchaus ernst gemeinten Dramatik dienstbar machen, die ebenfalls stilisiertes Leben, mit Vorliebe stilisierte Geschichte ist. Unter dem Einfluß der musikdramatischen

Auflockerung durch die Romantik gewinnt allerdings auch in der französischen Oper ein wohlfeiler Realismus Raum, der gelegentlich dramatische Dichtungen aus der germanischen Geisteszone romanisch versimpelt, z. B. aus dem Wunder eines Goetheschen „Faust" das Kino-Rührstück „Margarethe" zaubert. Aber der lyrische Impressionismus, der dabei in den Vordergrund tritt, und der Reiz des stets geistreichen französischen Sentiments heben hier auch den theatralischen Anteil auf eine höhere künstlerische Wertebene. Im ganzen gesehen streiten im Ausdruckswillen der französischen Oper weniger das musikalische und das dramatische Element miteinander um die Vorherrschaft, als vielmehr eher das malerische und das literarische. Denn der Ausstattungspomp der Großen historischen Oper war ein Vorstoß visueller Ansprüche, die durchaus in der Wesensanlage des französischen Geistes liegen, nicht weniger als die maßstabgebende Bedeutung der Literatur, und erheblich mehr als etwa ein gesteigertes oder vertieftes Musik-Erlebnis. Mit übertreibenden, doch charakterisierenden Worten darf man sagen — und damit ist viel Wichtiges zu unserem Thema gesagt —: Malerei und Literatur nimmt der Franzose als Ernst; Musik, soweit es irgend angeht, als verschönerndes Spiel. Ihr Feinstes und Eigenstes hat die französische Oper daher auch bislang wohl zweifellos im liebenswürdigen Genre der Opéra comique gegeben, die mit ihrer geistvollen Beweglichkeit, den bedeutenden Anforderungen des schauspielerisch-darstellerischen Teils und der volkstümlichen Haltung der Musik am meisten dem französisch-nationalen Formwillen für das musikalische Theater entsprechen mag.

In der Entwicklungsgeschichte der slavischen Kunstmusik, die ja noch verhältnismäßig jung ist, spielt das Problem der Oper eine größere Rolle, als es vielleicht scheinen mag. In gewissem Sinne hat sich, wenn wir hier vor allem auf Rußland blicken, ein erfolgreiches Losringen des musikalischen Ausdruckswillens aus der historisch bedingten Bindung an die Formen der süd- und westeuropäischen Kulturkreise am frühesten und am stärksten im Bereiche des Opernschaffens vollzogen. Die bedeutendsten Meister dieses Gebietes fanden eigene Wege nicht nur im Anknüpfen an die nationale Literaturdichtung, sondern noch viel mehr im Ausschöpfen und Gestalten der echten, urwüchsigen Volkspoesie, der Sage, des Märchens, der Legende. Damit floß zugleich ein mächtiger Strom volkstümlicher Melodik und Rhythmik in diese Werke, so daß aus der vorhandenen Vielfaltigkeit unverbrauchter Kräfte, im Verein noch mit der eigentümlichen Volksveranlagung zum temperamentgeladenen Gemeinschaftsgesang, hier ein nationaler Opernstil von hoher Eigenart im Entstehen war, dem es in Scherz und Ernst um tiefe, wurzelechte Mythe zu tun war. Eine Zielsetzung, die, wie manches Russische, sich mit westnachbarlichen Strebungen und Wesenszügen ungeachtet der sonstigen rassischen Unterschiedenheiten merkwürdig genug berührte. Wie alle tiefere Entfaltung der volklichen Kulturkräfte Rußlands, so ist auch diese Entwicklung der Oper dort durch die geistverheerende Maschinerie des Bolschewismus vorläufig erstickt und zerstampft worden.

„Holsatia non cantat" lautet das musikalische Urteil des Südens über den Norden. Und sofern man unter dem „Singen" jenen absoluten Schöngesang versteht, der, wenn

auch nicht eigentlicher Ursprung, so doch wirkliche Seele der italienischen Oper war und blieb, ist diesem Urteil nicht zu widersprechen. Die germanischen Völker haben keine stimmliche Begabung von der sensualistischen Farbenfülle wie die Südländer, und infolgedessen auch keine so exklusive, selbstzweckliche Gesangskultur. Dies ist der natürliche Grund, warum eine wirklich deutsche Oper überhaupt so spät ins Leben getreten ist und warum sich in Deutschland — wir dürfen hier unser Vaterland als pars pro toto nehmen — ein Opernideal ganz eigener Art herausbilden mußte, vom romanischen nicht nur durch die rein künstlerischen, sondern noch mehr durch die seelischen und sittlichen Antriebe sehr wesentlich unterschieden. Aber es ist nicht der einzige Grund. Hinzu kommt die Bedeutung der Musik für den deutschen Geist und dessen Einstellung zum Sinn des Theaters.

Es mag die mangelnde schönsängerische Beanlagung mit dahin gewirkt haben, daß in Deutschland die Musik früh zu einer sehr verinnerlichten, ernst und streng genommenen geistigen Angelegenheit wurde, die ihr Sein und Wirken weit über alle musikalischen Regungen der anderen Völker hinaushob. Hier fand die Musik ihre höchste und adeligste Vollendung, hier wuchs sie ihre schöpferische Kraft zu Formen aus, die alles anderswo Entstandene weit hinter sich ließen. Die höchsten und mächigsten Offenbarungen musikalischer Logik und Architektonik haben in Deutschland ihre Erfüllung erfahren: Fuge und Sonate. Kein Wunder, daß deutsche Musiker weder eine Dienstbarkeit des Geistes der Musik unter selbstherrlicher Stimmvirtuosität noch eine zu formalistisch-spielerische Rolle der Tonkunst im Rahmen leichtwiegender Amüsierkunst auf die Dauer für tragbar erachten konnten, und daß zumal ihr strenger Begriff von der Würde der instrumentalen Großformen ihnen nicht erlaubte, in der Oper das Orchester zum bloßen Träger einer mageren Begleitung herabgewürdigt zu sehen. Aus solchen Erwägungen heraus hat — im Gegensatz zu den romanischen Ländern, wo die Oper Inbegriff aller Musik wurde — in Deutschland diese Kunstart bei ernsten Fachmusikern langehin keinen guten Ruf genossen. Selbst heute ist es hier ja noch so, daß ganz puritanische Musiknaturen in der Oper lediglich eine vulgäre Entgleisung, einen Seitensprung der Musik, ein Sinken „unter ihren Stand" sozusagen erblicken. Aber wir haben nicht nur eine puritanische Musikanschauung — wir haben ebenso strenge Vorstellungen vom Theater, vom Schauspiel und von der Tragödie. Denn wenn auch Shakespeare kein Deutscher war, so hat ihn das deutsche Theater sich doch völlig zu eigen gemacht; und schließlich gibt es ein ganz arteigenes deutsches Schauspiel mit Namen wie Lessing, Schiller, Goethe, Kleist und Hebbel. Darum muß es begreiflich erscheinen, daß ein Volk, das seine geistigen Güter stets in hohem Grade als Verpflichtung ansah, auch von dieser, von der dramatisch-dichterischen Seite her nicht unbefangen, nicht anforderungslos an das Opernproblem herantreten konnte. Da nun aber selbst die reinsten, absolutistischsten Musiker einem geheimen Zuge zu dem an und für sich so interessanten und fesselnden Phänomen der Oper nicht haben widerstehen können, so erklärt sich, daß in Deutschland die Opernfrage sich zu einer rechten künstlerischen Schicksalsfrage auswachsen mußte. Und an der Lösung dieser Frage mußten auf Grund der geschichtlichen Sachlage Musiker wie Dichter gleicherweise An-

teil nehmen, um die Erfüllung endlich auf dem Gipfel der deutschen Romantik zu finden. Es konnte nicht anders sein. Denn man vergesse nie, daß die Romantik in Deutschland es war, die nach jahrhundertelanger Überfremdung dem echten deutschen Volkslaut in der Kunst überhaupt erst wieder die Zunge löste. So ward also auch die Verwirklichung des arteigenen deutschen Opernideals im musikalischen Drama eine Blüte, vielleicht die schönste Blüte und die nahrhafteste Frucht der deutschen Romantik.

Die Vermählung musikalischen Ausdrucksernstes mit gewahrter Würde des dichterischen Wortausdrucks finden wir in Deutschland schon früh durchgeführt: bei Heinrich Schütz, in dessen Geistlichen Konzerten und verwandten Werken bereits sehr viel vom deutschen musikdramatischen Ausdrucksstil der romantischen Zeit vorausgenommen ist. Wir müssen sehr bedauern, daß uns gerade die Musik der ersten deutschen Oper, deren Schöpfer er bekanntlich auch gewesen ist, nicht erhalten blieb. Jedenfalls bedeutet gegenüber der tiefdeutschen dramatischen Lebenswahrheit der genannten Schützschen Werke das theatralische Schaffen Händels keineswegs eine Fortsetzung des nationalen Weges, sondern vielmehr völlige Interesselosigkeit am deutschen Opernwillen. Händel, der Opernkomponist, wird — wie wir es in Halle aus dem Munde eines Italieners hörten — noch heute als der Vollender der italienischen Barockoper betrachtet. Mit vollem Recht, wie sich beweisen läßt. Mag die heroische Stoffwelt seiner Texte auf germanisches Empfinden weisen (obschon gerade solcher stilisierte und typisierte Heroismus als bezeichnend für romanischen, insbesondere auch französischen Geist zu gelten hat); in Form und Ausdruck seiner Opernmusik ist Händel ohne Rest dem Italienertum verfallen. Gluck und Mozart sind es, die den Kampf aufnehmen, den Händel gar nicht gesucht, von dessen Notwendigkeit er anscheinend gar nichts verspürt hat: den Kampf um ein deutsches Opernideal. Aus Nachahmung französischer Vorbilder zunächst entsteht dann ein deutsches Singspiel; damit ist auch in Deutschland eine Bresche in die höfische Begrenzung der Opernkunst geschlagen und das musikalische Volkselement kann eindringen. Aber nicht nur „das Volk" will seine deutsche Oper: auch die Besten der geistigen Führer fordern sie. Lessing schreibt: „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben"; Herder ruft nach dem Künstler, der „die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind"; Jean Paul harrt „auf den Mann, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt"; Schiller erhofft von einer veredelten Oper (die bestehende romanische nennt er abgeschmackt und unsinnig) die Wiedergeburt des Trauerspiels in edlerer Gestalt; auch Goethe träumt von einem deutschen Gesamtkunstwerk, und endlich Karl Maria von Weber spricht es als Musiker aus: „Die Oper, die der Deutsche will, ist ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benützten Künste ineinander schwelgend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden."

Erstaunlich, wie alle diese verschiedenen Willensäußerungen auf den einen großen Erfüller zielen: Richard Wagner. In der Tat ersteht in ihm nicht lediglich der

Vollzieher eines Zeitstrebens von vorübergehender Bedeutung, sondern der Vollbringer dessen, was deutsches Kunstgefühl von den Möglichkeiten des musikalischen Dramas seit je erwartet und ersehnt hat. Das Wesen der gefundenen Form beruht indessen nicht allein in ihrer *technischen* Besonderheit, wennschon die weitgehende Verschmelzung der mitwirkenden Ausdrucksmittel auch in Zukunft, also bereits nach der Überwindung des stereotypen Wagner-Epigonentums, als Errungenschaft und Eigentümlichkeit deutscher Musikdramatik schlechthin bestehen bleiben muß und wird. Würde sie noch einmal — etwa aus übertriebenem Emanzipationsbedürfnis — verloren gehen, so würde sie von kommenden Generationen von neuem erstrebt und gesucht werden. Das innerste Wesen dieses deutschen musikalischen Dramas liegt aber in seinem *Geiste* und seiner *Gesinnung*, die nicht zuletzt im *unbedingten Ernst der musikalischen Arbeit* und in der *mythischen Bedeutung des dichterischen Gegenstandes* zum Ausdruck kommt. Wagners Stoffwahl und Dichtungsweise war weder Willkür noch persönlicher Geschmack noch gar Konjunkturdienst. Er suchte und fand seine „Stoffe" vielmehr, weil er aus der Tiefe und dem Ernste deutscher Musikauffassung heraus um dramatische Gegenstände rang, die an innerer Wertigkeit jener Musikauffassung entsprachen. Indem er diese Gegenstände unter den Schätzen ältester Volksdichtung auffand, hob er damit zugleich verschüttet gewesene Kräfte eines wirklich *deutschen* Heroismus, eines lebensvollen und vergeistigten, der in den Erscheinungen der sichtbaren Welt „der Gottheit lebendiges Kleid" erblickt und den tragischen Menschen in das Geschehen eines höheren allgemeinen Schicksalsvollzugs hineinstellt.

Gewiß: bei Wagner kann und soll auch die deutsche Oper nicht stehen bleiben. Aber, wie schon gesagt, bleiben sinngemäß gewisse Grund-Errungenschaften von jedem *vernünftigen* Abwechslungstriebe unberührt, weil sie fallen lassen soviel hieße wie sich freiwillig auf Gebiete zurückbegeben, auf welchen der *deutsche* Formwille nun einmal kein dauerndes Genüge finden kann, aus Gründen, die ebenfalls bereits erörtert wurden. Und zu den Unveränderlichkeiten deutscher Musikdramatik gehört vor allem auch: der *mythische Charakter* ihres Gegenstandes. Er ist bestimmt einmal dadurch, daß die Würde deutscher Musikauffassung ein Darstellungsobjekt verlangt, das sie zu keinem Abstieg zwingt; und andererseits dadurch, daß auch der deutsche Begriff von der sittlichen Bestimmung des Theaters verbietet, auf der Musikbühne eine Art primitiver Alltagsdramatik oder roher Effekthascherei Platz greifen zu lassen, die der Deutsche sich auf der *Sprech*bühne schon vor 150 Jahren nicht mehr gefallen ließ. Aber die deutsche Ehrfurcht vor dem Dichterwerk verbietet fernerhin auch die romanisch-sorglose Veroperung literarischer Meisterwerke; denn, wie Hans Pfitzner es einmal sehr drastisch aber wahrhaftig formuliert hat: „Man kann aus einem Schwein keine Wurst machen, bevor man es geschlachtet hat." Das heißt: Man kann kein dichterisches Meisterwerk zum „Operntext" vermantschen, ohne sein ursprüngliches, schöpfergewolltes Leben, das ja in der *Untrennbarkeit von Inhalt und Form* beruht, zu zerstören.

Mythos — es braucht durchaus nicht Mythos vorgeschichtlicher Form zu sein! — ist der gegebene Inhalt des deutschen,

sagen wir nun ruhig: germanischen Musikdramas, dessen Wesenswurzeln nicht in der romanischen Oper liegen, sondern in jener vertieften dramatischen Ausdruckskunst, wie wir sie uns bei den alten nordischen Barden, den Helden- und Göttersängern vorstellen dürfen, wie wir sie ferner in der seelischen Gewalt des Schützschen Sprechgesangs, endlich in der Balladenkunst etwa eines Loewe finden. Das musikalische Drama deutscher Willensprägung ist immer irgendwie dramatische Ballade. Es scheint in diesem Sinne mehr als Zufall, scheint eine Art Symbol zu sein, daß Wagners erstes wirkliches Musikdrama, der „Holländer", diesen Balladencharakter in so reiner, kenntlicher Gestalt vertritt. Ein Charakter, der zugleich auch alle allzu „direkten", umweglosen, handgreiflich-groben, „bedeutungslosen", d. h. nichts als realistischen Theaterwirkungen ausschließt.

*

Wir konnten das Problem hier nur in äußerst groben Linien umreißen und mußten uns dabei auf diejenigen Völker beschränken, die als Träger einer selbständigen Opernkultur führenden Ranges zugleich bestimmte Rassenkomplexe vertreten. Einer wichtigen Rasse wurde noch nicht gedacht, die im europäischen Opernleben allerdings eine sehr zwiespältig bewertete Rolle gespielt hat: der Juden. Sehr merkwürdig berührt es uns heute, daß der erste Jude, der als Opernkomponist in Europa von sich reden machte, Halévy, von Wagner außerordentlich geschätzt wurde, der ihn für den Vollender der französischen Oper erklärte und sein Hauptwerk „Die Jüdin" auch als Drama mit den höchsten Lobsprüchen bedachte. Offensichtlich hat das musikalische Judentum sich, wie überhaupt, so auch im Bereiche der Oper, innerhalb der romanischen Kulturkreise bei weitem nicht so wesenzersetzend auswirken können, wie in Deutschland. Die leere Effektsucht und der Ausstattungsbluff eines Meyerbeer beispielsweise mochte im Lande der großen historischen Oper nicht halb so artentfremdend wirken, wie im Lande des „Freischütz"; und die genialisch-freche Spottlust eines Offenbach (wenn wir in diesem Zusammenhang die sozusagen „heroische" Operette — so etwas konnte nur ein Jude erfinden — einbeziehen dürfen), der Götter und Helden Cancan tanzen ließ, mußte auf französischem Boden sogar recht anheimelnd empfunden werden, während sie bei uns das ganze Lebenswerk des gewaltigen deutschen Zeitgenossen in Frage stellte. Dort Mythos als Farce — hier Mythos als neu gewonnener Lebensquell einer nationalen Kunst! Wir brauchen hier über Wesen und Wollen des Opernjudentums nichts Näheres auszuführen, weil wohl noch frisch genug in allgemeiner Erinnerung lebt, mit welcher Rücksichtslosigkeit das Aneignungstalent eines Korngold — der Meyerbeer, Puccini und Strauß in einem war — uns aufgedrängt wurde oder mit welcher Energie das schmutzige Bänkelsängertalent eines Weill zu einer stilschöpferischen Macht erhoben werden sollte. Vergessen sei bei diesen Feststellungen nicht der Schuldanteil der deutschen Öffentlichkeit, die von jener idealistischen Wesenssuche der Vorfahren vor 100 Jahren nichts mehr wußte, nichts mehr fühlte, nichts mehr wollte. So hat z. B. in Hamburg jahrelang eine ausgesprochene Korngold-Vergötterung geblüht und so wurde noch vor wenigen Jahren in Essen einmal Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" für eine bare Lächerlichkeit im Zeitalter einer „Drei-

groschenoper" erklärt! Daß die heimat- und bodenlose, von allen Volkscharakteren und allen Stilen gleichzeitig zehrende Opernartistik jüdischen Geistes in Deutschland einmal so hoch im Kurse stehen konnte, war nur möglich durch die absolute künstlerische Selbstvergessenheit der Deutschen, die ja soweit ging, daß, wie vordem die „schaffenden" Juden gegebene nationale Vorbilder nachgeahmt und zu internationalen Kunststücken verarbeitet hatten, nun umgekehrt deutsche Komponisten sich jener jüdisch-internationalistischen Kunstauffassung verschrieben. Und dies zwar sowohl direkt, durch die Auswahl ihrer Stoffe und deren Bearbeiter, als auch weniger greifbar durch das grundsätzliche Abgehen von der großen, geraden Linie der verpflichtenden, strengen deutschen Begriffe vom Ernst und der Kraft artgemäßer Musik wie von der ethischen Aufgabe unsres Theaters. Ganz undeutsch, vielmehr recht sehr jüdisch erschien dabei in gewissen Erzeugnissen dieser entarteten „deutschen" Opernkunst dem schärferen Blick das Gaukelspiel heiligender Schluß-Apotheosen der siegenden Tugend, einzig zu dem Zwecke, vorausgegangenem Schwelgen in Exzessen schwülster Sinnlichkeit ein beschönigendes Feigenblatt vorzuhängen. Das sollte den schuldigen Tribut an das deutsche Ethos vortäuschen!

Das deutsche Opernideal ist ein reines, starkes und strenges. Wir haben es schon hier und da erfüllt, aber auch wieder abhanden kommen gesehen. Vielleicht ist letzteres von Zeit zu Zeit notwendig, damit das Streben und Suchen nicht aufhört. Das Streben und Suchen nach dem ewigen Ziel: der Selbstverklärung des Volksgeistes im makellosen Kunstwerk seiner Wahl.

Felix Draeseke als Judengegner

Von Erich Roeder-Berlin

Da Musik nach Klang und Wiederklang verlangt, die Dirigenten sich aber dem Neuen und Unbekannten gegenüber durchweg passiv verhalten, so konnte Draesekes tönendes Vermächtnis selbst anläßlich seines 100. Geburtstages nur an einigen Stellen in größerem Umfang zur Sprache kommen und, wie es scheint, auch festen Fuß fassen. Dagegen hat die „Prosa" seiner Hinterlassenschaft auf breiterer Fläche höchste Beachtung gefunden. Man erkannte mit überraschender Plötzlichkeit, daß er ein kulturpolitisches Genie, ein künstlerischer Wegbereiter des neuen Deutschlands, ja vielleicht der größte Musikpolitiker der Gegenwart gewesen ist. Peter Raabe prägte auf dem Dresdner Draeseke-Fest das Wort, Draeseke habe zeitlebens die nationalsozialistische Forderung der Totalität erfüllt, er sei als Mensch ein ebenso großer kämpferischer Deutscher gewesen, wie als Künstler. Man darf ihn als einen der ersten bezeichnen, die Politik und Kunst als unzertrennbare Dinge behandelten.

Diese gleichzeitige Betätigung auf zwei für den damaligen Künstler weit auseinanderliegenden Gebieten war bei Draeseke nichts Zufälliges. Befähigung dazu hatte er von Haus aus. Die deutsche Geistesgeschichte kennt noch einen Draeseke, der in dieser Hinsicht eine hervorragende Erscheinung war, den Bischof Bernhard Draeseke, den

kämpferischen Kanzelredner aus der Zeit der Befreiungskriege, dessen Predigten „Von Deutschlands Wiedergeburt" einmal als das Freieste und Kräftigste galten, was je aus politischem Anlaß von der Kanzel verkündigt worden war. Der Enkel wurde der Erbe. Im Sturmjahr 1848 der Musik als Lebensberuf zugeführt, begann er seine Laufbahn als Revolutionär. Wagners Erstlinge und Revolutionsschriften und persönliche Lehren gaben ihm bald die Richtung. Der junge Mann, der um 1860 mit der Vertonung der grimmigen Kleisthymne „Germania an ihre Kinder" die Begleitmusik zu den deutschen Einheitsbestrebungen machte, stand natürlich nicht, wie Bülow sagte, auf der „äußersten Linken", sondern der äußersten Rechten. Auf ihr ist er, zumal als der spätere Führer der „Neudeutschen", zeitlebens geblieben.

Nichts kann dies klarer bezeugen als seine Einstellung zu der Entwicklung des innerpolitischen und geistigen Lebens im Deutschland nach 1870, also auch zum Judentum. Eine Prophezeiung, ausgesprochen in seiner phantastischen Künstlernovelle „Die Eiszeit" (1878), einem Blick aus der Gründerzeit in die Zukunft, vermag am schnellsten mit seiner Denkart vertraut zu machen. Dort heißt es am Ende der Schilderung einer Katastrophe: „Nie war Deutschland größeres Heil widerfahren. Der entnervenden Verweichlichung des Volkes, der Frivolität der Sitten war mit einem Schlage ein Ende gemacht. Einfachheit und Heldentum, Tugend und Charakterstärke mußten zur neuen Entfaltung kommen und eine gewaltige Glanzzeit, für die vielleicht vom Schicksal ein zweiter Dietrich von Bern vorbehalten war, dem wiedergeborenen Volke langsam heraufdämmern." Damit war auch der Augenblick gekommen, wo er den Zusammenhang zwischen der beginnenden Katastrophe und dem Marxismus, zwischen dem Marxismus seinerseits und dem Judentum in völliger Klarheit erkannte. Bülows Begeisterung für Lasalle schien ihm unbegreiflich. Wendelin Weißheimer, einen jüdischen Bekannten aus dem Wagnerkreis, würdigte er keines Blickes mehr, als dieser in sozialdemokratischen Versammlungen aufgetreten war. Als um 1880 die Juden sich, wie in Bayreuth, so besonders im „Allgemeinen deutschen Musikverein" breit machten und nun auch hier die große Schleusenöffnung für die ausländische Musik begann, schrieb er an seinen unlängst verstorbenen Freund Adolf Ruthardt: „Der ADMV, obwohl ich in Erfurt großen Erfolg hatte, bringt natürlich meine 2. Sinfonie nicht, dagegen Moszkowski, Tschaikowsky, Saint-Saens usw. soviel man hören und nicht hören will. Und daß Herr Richard Pohl in Baden-Baden noch nicht proklamiert hat, deutsche Musiker müßten überhaupt von den Programmen ausgeschlossen werden, hat jedenfalls nicht seinen Grund darin, daß Liszt dies mißbilligte."

Wie tief damals schon seine Abneigung gegen die Juden war, geht wohl am besten aus der Tatsache hervor, daß er sich 1882 weigerte, dem damaligen Leiter der Berliner Singakademie sein Requiem anzubieten, da er Martin Blumner irrtümlicherweise für einen Juden hielt. Seine bald sprichwörtlich gewordene Judengegnerschaft nahm die Schweizer Sängerzeitung im Januar 1884 zum Anlaß einer Glosse auf ihn, die mit dem Reim schließt:

„Hast du sichere Gründe nit, Sei beileib kein Antisemit!"

Eine geschlossene Gegenbewegung aus dem mit dem Brahmsschen verknüpften jüdischen

Lager läßt sich um die gleiche Zeit erstmalig feststellen. Das soeben zu Weltruhm gelangte Requiem von Draeseke erhielt in der Frankfurter Zeitung eine vernichtende Kritik. Hermann Wolff, der Tyrann der Berliner Philharmonie, trat ihm anläßlich des Erfolges seiner F-dur-Sinfonie mit unverhohlener Feindseligkeit entgegen und widersetzte sich jeder weiteren Draeseke-Aufführung so nachdrücklich, daß Bülow seine drei Aufführungen der „Tragischen Sinfonie" (1888) nur dadurch erzwingen konnte, daß er drohte, die Angelegenheit zu einer „Kabinettsfrage" zu machen.

Die schwersten Schläge trafen allerdings den Opernkomponisten Draeseke. Seine Meisteroper „Gudrun" fand trotz des Aufsehens, das sie unter Bronsart in Hannover erregte, kein zweites Theater. Waren es aber hier nur geheime Mächte, die sich der Verbreitung in den Weg stellten, so traten die jüdischen Gegner mit offenem Visier gegen ihn auf anläßlich der im Frühjahr 1892 erfolgenden Dresdner Einstudierung seiner Heldenoper „Herrat", an deren Höhepunkt bereits ein gewaltiges „Heil" auf den Führer erklingt. Nach Ludwig Hartmanns Mitteilung bearbeitete Hermann Levi brieflich die einzelnen Kräfte. Als Bayreuther Festdirigent brachte er es denn auch glücklich fertig, die große Therese Malten zur Rückgabe der Titelrolle zu veranlassen. Ernst Schuch stand gänzlich unter dem Einfluß eines jüdischen Schriftstelleradvokaten Dr. Lindau, der nachher im Berliner Tageblatt eine ganz gemeine Abfuhr schrieb. Auf ihn zurückzuführende Änderungsbefehle Schuchs drohten noch im letzten Augenblick die Aufführung zu vereiteln. Als diese dann zu Draesekes bis dahin größtem Erfolg führte, ging die Gegenarbeit weiter mit dem Ergebnis, daß sich die eingesprungene Frau Wittich immerzu krank meldete und so den Anfangserfolg ins Gegenteil verkehrte. Damals tat Draeseke den bekannten Ausspruch: „Im Antisemitismus liegt unser einziges Heil!" Dieser Parole ist er — auf Gedeih und Verderb — bis ans Lebensende treu geblieben. Den treffendsten künstlerischen Ausdruck hat er ihr wohl dadurch verliehen, daß er in seinem Christusmysterium die Auftritte der Juden durch das Satansmotiv begleitet und somit immer wieder ausspricht, daß sie die „Kinder des Teufels" sind. Daß ihn auch der Widerspruch seiner besten Freunde in seiner charaktervollen Gesinnung nicht irremachen konnte, das zeigt am besten sein Verhalten im Streit um die Bearbeitung der nachgelassenen „Gunlöd" seines Freundes Cornelius, bei der er Eduard Lassen, einen Juden belgischer Herkunft, als Schwindler entlarvte. Bronsart, der als Weimarer Intendant seinen Kapellmeister deckte, verlangte im April 1894, also kurz vor Draesekes später Vermählung, nähere Auskunft und erhielt darauf die harte Antwort: „Da ich mich ... in der Pfingstwoche verheiraten werde, so habe ich wirklich an andere und angenehmere Dinge als belgische Judenaffären zu denken!" Daraufhin drohte Bronsart mit Kündigung der Freundschaft. Draeseke redete nun erst recht deutsch. Sein Schlußwort in dieser Angelegenheit gipfelt in dem Satz: „Daß Lassen leider in nicht sehr freundlicher, vielmehr höchst wegwerfender Weise über mich als Komponist spricht, was mir von verschiedenen Seiten constatiert worden ist, berührt mich wenig, eine spätere Zeit wird entscheiden, ob gerade er (der Jude nämlich) ein Recht hatte, so zu reden!" Welche Zeit Draeseke damit meinte, bedarf keiner Erörterung.

Der Jude als Musik-Fabrikant

Von Julius Friedrich-Berlin

Es gibt kaum ein Gebiet, auf dem sich der jüdische Betätigungsdrang so unheilvoll ausgewirkt hat, wie auf dem der Musik. Liegt es in der Natur dieser Kunst, daß sich ihre Werte oder Unwerte nicht so augenscheinlich entziffern lassen wie in anderen, durch gedankliche oder optische Konturen ausgeprägten Wesensformen der Kunst, so ist diese von rein gefühlsmäßiger Erkenntnis abhängige, äußerliche Indifferenz der Erscheinung für die jüdische Mentalität der willkommene Anreiz zu einer Ausmünzung gewesen. Denn gerade hier, wo sich der völkische Charakter nicht unmittelbar aus dem Bilde der Handschrift ablesen läßt, ergibt sich am leichtesten die Möglichkeit einer Tarnung, eines Vorganges, der, wie Jahrhunderte der Geschichte beweisen, die hervorstechendste Eigenschaft des jüdischen Kulturwillens darstellt. Denn nicht die eindeutige Erklärung der rassischen Individualität ist das Ziel des Juden, sondern die Durchdringung fremder Erlebnisräume, um sich mit ihnen zu verschmelzen und sie ebenso langsam wie unauffällig zu unterminieren und sich ihrer zu bemächtigen.

Es ist bekannt, daß der Deutsche eine der jüdischen Assimilation *ähnliche* Eigenschaft bei der Auseinandersetzung mit fremden Kulturen besitzt. Aber gerade hier sind oft bei der Betrachtung der Lebenswerke beispielsweise eines Händel, Mozart und vieler anderer falsche Schlüsse gezogen worden, die jeden rassischen Instinkt vermissen lassen. Denn der Unterschied gegenüber dem jüdischen Angleichungsprinzip ist fundamental. Schon Richard Wagner erkannte das sehr früh in dem leider wenig beachteten Aufsatz „Über deutsches Musikwesen": "Der deutsche Genius scheint fast dazu bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen. *Natürlich kann diese Aufgabe aber nur von demjenigen erreicht werden, der sich nicht damit begnügt, sich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, sondern der das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverdorben erhält.* Wo diese Mitgift erhalten wird, da muß der Deutsche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste leisten können."

Das Gegenteil will der Jude. Die völkische Keimkraft seines Musikempfindens ist einst in den „Tempelgesängen" vorhanden gewesen, jedoch von ihm selbst durch die nomadische Bedingtheit seines Schicksals abgetötet worden. Nicht die Kristallisation der rassischen Eigenart in der Musik, sondern ihre Spaltung ist das Ergebnis seines Einsatzes immer gewesen, und wir sind weit entfernt davon, alle jüdischen Komponisten als künstlerisch minderwertig zu bezeichnen, so fällt es nicht schwer, zu beweisen, daß nur ein Bruchteil der großen Zahl jüdischer Musiker zu einer wahrhaft schöpferischen Aktivität vorgestoßen ist, daß vielmehr die überwiegende Menge ein manchmal nicht unbedeutendes „Können" aus gierigem Geld- oder billigem Geltungs-

drang verschleudert hat. Denn die kommerzielle Witterung in allen Fragen der Kunst ist dem Juden Herzenssache gewesen, er hat sich ihnen fast nie aus reinem idealistischen Wollen hingegeben und er ist nicht wie der Deutsche imstande, „Musik zu schreiben bloß für sich und seinen Freund, gänzlich unbekümmert darum, ob sie jemals exekutiert oder von einem Publikum vernommen werden sollte".

Die Musik nimmt der Jude als eine Realität, die sich in „Verdienste" umrechnen läßt, und immer da tummeln sich, wie gerade die jüngste Vergangenheit mehr als beispielhaft gelehrt hat, die meisten der Mosessprößlinge, wo schon rein äußerlich eine Erwerbsgelegenheit in die Augen springt. So tragen bald ganze Betätigungsgebiete den Charakter der Handelsware. Ein ungeheurer Betrieb entfaltet sich unter dem geschäftigen Schrittmachertum jüdischer Komponisten und Manager an den unterhaltenden Randbezirken der Musik, die auf breite Publikumsflächen angewiesen sind.

Zuerst ist es die Operette gewesen, die nach ihrem klassischen Aufbruch bei Strauß, Millöcker, Suppé und dem noch wenigstens von einem sauberen musikalischen Gewissen gebändigten Juden Offenbach sehr schnell auf die Ebene seichtesten Kitsches herabsinkt. Es ist nicht der Geschmack des Publikums, der dieser Entwicklung Vorschub geleistet hat, sondern es ist jüdische Art, urtümliche Beziehungen zum Volksmelos durch eine bewußte, meist sentimentale Überfrachtung ihrer Substanzen zu verfälschen. Mit diesen Vorzeichen muß man Emmerich Kalmans Zigeunerromantik, Leon Jessels „Schwarzwald"-Herzlichkeit, das gesamte „weanerische" Getue der Eysler und Fall, die militareske Sehnsucht der vielen Uniformstücke und andere versehen, und nichts erhellt die verflachende Kulturarbeit jüdischer „Volkstümelei" deutlicher, als die Gegenüberstellung des wurzelhaften Smetana (Verkaufte Braut) mit seinem jüdischen Nachbeter Jaromir Weinberger (Schwanda, der Dudelsackpfeifer).

In den schlimmsten Taumel wurde durch den Juden die Schlagerproduktion zersetzt, eine unkontrollierbare Flut übelster textlicher und musikalischer Machenschaften ergoß sich über den Erdkreis. Die Haare sträuben sich heute, wenn man die Titel dieser in einer schwülen Atmosphäre oder in sinnlosester Groteske verstrickten Gattung nachliest. Von „Ausgerechnet Bananen" bis zum „Bonzo", der den Kaktus fraß, den „Affen, die Tango tanzen in Manila", von „dem Duft, der eine schöne Frau begleitet", dem „Schönen Gigolo", der „Frau, die die Sünde erfand", alles war verrückt oder „von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt" und huldigte einem verlogenen „sex appeal" dessen Seelenlosigkeit die letzten Reste eines gesunden Empfindens aufsaugen mußte. Gewiß blieben nicht alle Musiker in den Fangarmen dieses Molochs. Lincke, Kollo, Künneke und andere hielten sich, oft auf dem Boden der deutschen tänzerischen Tradition, in gediegenen oder harmlosen Grenzen. Aber es war eine Krankheit, deren Nachwehen wir noch heute spüren, und wenn es jetzt auch nur „Regentropfen" sind, „die an das Fenster klopfen".

Einen blühenden Aufschwung nahm die jüdische Musikkonjunktur im Bereich des Stummfilms. Auch hier stellte sich automatisch das sichere Fingerspitzengefühl für die beim Schopf zu nehmende Gelegenheit ein. Nachdem der vorhandene Repertoirebestand an illustrationsfähigen Musikstücken aus der Ouvertüren-, Sinfonie- und

Opernliteratur abgenutzt war, und die Kinokapellen nach neuen Vorlagen förmlich lechzten, war gleich ein unter jüdischem Einfluß zur Kapitalmacht anwachsendes Gewerbe etabliert, das den Musikdekorateur hervorgerufen hat. In den durch Tausende von Serien gejagten „Kinotheken" wurde „Musik nach Maß" fabriziert. Es gab musikalische Tapeten am laufenden Band für jede filmische Möglichkeit. Mit diesen eklektischen Handgriffen ließen sich alle Streifen auf der Leinwand in ihren dramatischen Handlungszügen und in ihren Gefühlsergüssen untermalen. Da konnte man genau nach der Stoppuhr für eine Minute „Affensprung", für 1½ Minuten „Empörung", für 3 Minuten „Klatschbasen" haben. „Die traurige Entdeckung" dauerte 4 Minuten, „Kummer und Sorge" 5, manchmal nur 3 Minuten. Man kam nie in Verlegenheit. Vom „Gelächter und Gekicher", von der „vergeblichen Hoffnung", von der „getäuschten Liebe", dem „tiefen Kummer" oder der „sündhaften Liebe" und der „pathetischen Erzählung" — es fehlte nichts. Jeder Affekt war metronomisch haarscharf registriert. Aber es war ein Hohn auf die schöpferische Weihe des Einfalls, der hier in gewissenlosen, geradezu diebischen musikalischen Rechenkunststückchen und mit krämerischer Wendigkeit ausgebracht wurde.

Diese Zeit ist zwar versunken, der Fortschritt der Technik hat sie abgelöst, aber auch da ist wieder der Jude mit frischen Spekulationen zur Hand gewesen, bis ihn eine rassebewußte Gesetzgebung ausgeschaltet hat, um die deutsche Musik vor weiteren Schädigungen zu bewahren. Allerdings wird auch hier, namentlich in den merkantilen Zweigen, wie dem Tonfilm und dem Unterhaltungstheater, die Gesundung erst langsam fortschreiten und zu neuen, innerlich begründeten Lösungen führen.

Unsere Meinung

Ein Mann namens Bahle

hat im Jahre IV der nationalsozialistischen Revolution die Stirn, Hans Pfitzners Gedankengänge über den musikalischen Schaffensprozeß anzugreifen. Und zwar in der gleichen „Frankfurter Zeitung", die als Hauptpropagandablatt des Judentums in Deutschland schon im Jahre 1919 durch ihren damaligen Musikreferenten Paul Bekker Pfitzner herausforderte. Damals schrieb der Meister seine bekannte und doch immer noch zu wenig gekannte Abhandlung: „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?" und erblickte das Verwesungssymptom eben darin, daß in der moralischen Auflösungsepoche nach der Novemberrevolution einem großen Teil des deutschen Volkes das Gefühl für eine tiefe, wahrhaft inspirierte, nicht verstandesmäßig berechnete Musik zu mangeln schien. Es war eine groß angelegte Verteidigung des musikalischen Einfalls als der Keimzelle aller wertvollen Komposition, welche Pfitzner in „entgötterter Welt", zur Zeit des Triumphes spekulativer Juden- und Negermusik unternahm und für die ihm das deutsche Volk immer dankbar sein wird — nein „sollte", denn die „Frankfurter" z. B. wandelt heute noch auf Bekkers Spuren.

Zwar heißt der Mann, der in diesem Blatt am 18. September 1935 mit einem Aufsatz unter dem Titel „Wie wird komponiert?" Hans Pfitzner anrempelte, diesmal Julius Bahle und ist Dr. phil. habil. an der Universität Jena, aber der Kern der Sache ist der gleiche wie im Bekkerstreit: der Wert des musikalischen Einfalls soll, heute zur Abwechslung einmal mit Hilfe experimentell-psychologischer Methoden, möglichst herabgemindert werden. Dabei geht man auch in der Form wenig zimperlich zu Werke, denn als Pfitzner auf den Angriff des Herrn Bahle im „Völkischen Beobachter" am 9. Januar 1936 mit einer allerdings herrlich „sitzenden" Erwiderung antwortete, fühlte sich der hoffnungsvolle Gelehrte so gekränkt, daß er wieder in der „Frankfurter" am 4. Februar 1936 ein von Unverschämtheiten strotzendes Elaborat über „Pfitzner und die Psychologie des musikalischen Schaffens" von Stapel ließ. Hier wird nun dem größten lebenden Meister der deutschen Musik mit typisch verklausulierter Gelehrtengrobheit Unsachlichkeit und widerspruchsvolles Denken, mangelnde Einfühlung in das Fremdseelische, psychologische Ungeschultheit, „primitive Stufe des Denkens" und indirekt das Fehlen einer „höheren Auffassung und Denkweise von der produktiven Geistestätigkeit" vorgeworfen. Das alles dem Meister des „Palestrina" und der Kantate „Von deutscher Seele", dem tapferen Vorkämpfer für verkannte Großtaten der deutschen Musik, dem feinsinnigsten Musikschriftsteller von einem unbekannten Privatdozenten, dessen Verdienste um das deutsche kulturelle Leben an denen Hans Pfitzners doch gar nicht zu messen sind.

Tatsächlich wäre die Sache ja kaum des Aufhebens wert, da es zu allen Zeiten und bei allen Völkern komische Käuze gab, die ihren eigenen Ruhm mit geraubten Funken vom Feuer der Unsterblichen zu entzünden strebten und sich dadurch höchstens „unsterblich" blamierten; aber der Fall „Frankfurter Zeitung" gegen Pfitzner führt doch zu folgender ernster Erkenntnis: Es gibt in Deutschland noch Blätter, denen ein berühmter deutscher Meister gerade gut genug ist, um als Zielscheibe für irgendeinen Dr. phil. habil. zu dienen. Dabei ist es heute, im Jahre 1936, noch möglich, daß, wie Bahle es tut, gegen einen Hans Pfitzner als Kronzeugen angeführt werden: Honegger und Krenek neben anderen Komponisten, die teils ganz unverdient in eine solch schlechte Gesellschaft gebracht werden, teils an Bedeutung und Namen einem Hans Pfitzner einfach nachstehen. Da muß man schon wirklich fragen: Welchen Murmeltierschlaf hat denn die „Frankfurter" seit 1933 geschlafen? Und hat nicht wenigstens in ihre Träume eine ganz blasse Vorstellung davon hineingespielt, daß in einem auf das Führerprinzip gegründeten Staatswesen auch die Autorität der führenden künstlerischen Persönlichkeiten jener ehrfürchtigen Achtung bedarf, die das Volk aus einem sehr feinen Empfinden heraus seinen großen Söhnen schließlich auch zuteil werden läßt.

Allerdings d a s Volk, zu dem offenbar die Mitarbeiter der „Frankfurter" nicht zählen, welche, zutiefst in zersetzendem Intellektualismus befangen, sich berufen fühlen, sogar an das „unbegreiflich hohe Wunder" der Inspiration mit dem psychologischen Seziermesser heranzugehen! Bei einem solch unsinnigen und fruchtlosen Beginnen empfindet man nur ein doppeltes Bedauern. Einmal eines mit dieser Sorte

von Kulturpolitikern, die sich in ihrer snobistischen Geistreichelei ja selbst um den reinen, natürlichen Genuß eines Kunstwerkes bringen, dann aber mit der deutschen Jugend, die von Privatdozenten dieses Schlages wohl wieder zu der systemzeitlichen intellektuellen Zertrümmerung der gewaltigen seelischen Erbmasse des deutschen Volkes „erzogen" werden soll. Wann fegt auch durch solch düstere Winkel unseres Geisteslebens einmal ein frischer Morgenwind?

Drei kleine Negerlein ...

musizieren stumm auf der Titelseite der neu erschienenen Zeitschrift „Die Volksmusik", für deren Schriftleitung Dr. Kurt Zimmerreimer verantwortlich zeichnet. Man wäre geneigt, auf dieses ominöse Titelbild hin Reime zu zimmern, wenn die ganze Art der Darstellung nicht so sehr an gewisse Verirrungen der Systemzeit erinnerte. Diese Zeitschrift will „nicht nur das gegebene Blatt für Vereinsleiter und Dirigenten der instrumentalen Spielvereinigungen" sein, sondern auch für „die Gesamtheit der Liebhaber". Ein löbliches Unterfangen. Ehe wir jedoch behutsam einen Blick in den Gehalt der Zeitschrift nehmen, wollen wir noch ein wenig bei den Negerlein verweilen. Die schemenhaften, aus dem afrikanischen Urwald ausgebrochenen Musikanten spielen Gitarre, Handharmonika und Waldhorn. Diese etwas vermanschte Tangokapelle wird also als ideales Vorbild des Musizierens dem musikliebenden Laien anschaulich vor Augen geführt. Was nun den Inhalt betrifft, so muß man feststellen, daß eine gewisse Verwandtschaft mit dem „Melos"kreis nicht gerade sehr angenehm in Erscheinung tritt. Ein Neger kann sich waschen, so viel er will, er wird niemals ein Weißer — —

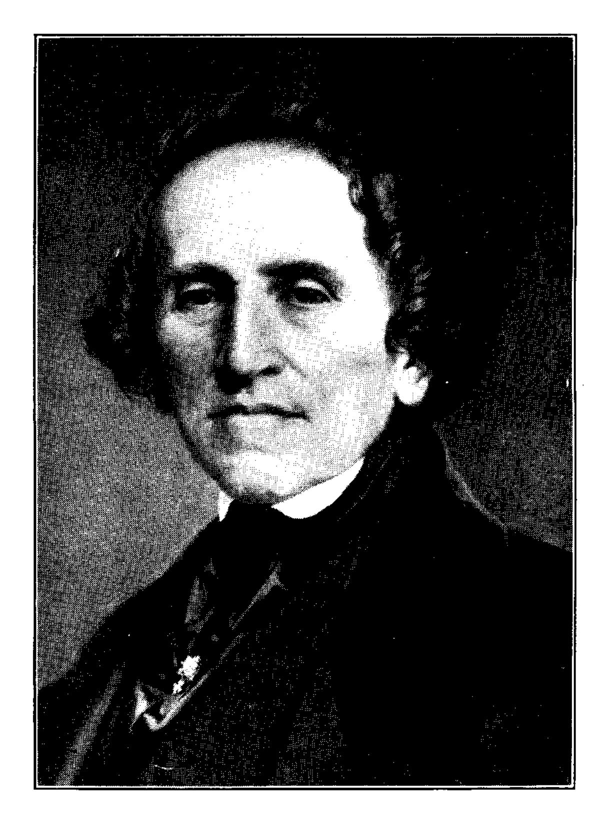
Karnevalspassion in Berlin?

Während draußen im Reich das Volk sich nach uralter Überlieferung der sorglos-heiteren Laune des Faschings überließ, durchlief das musikalische Berlin in Vorwegnahme der Fastenzeit schon jetzt die ganze Skala christlicher Bußstimmung. Nicht weniger als dreimal brachte Furtwängler mit seinem Philharmonischen Orchester, dem Bruno Kittelschen Chor, dem Jugendchor der Staatlichen Musikschule für Musikerziehung und Kirchenmusik und einem Stab namhafter Solisten die Matthäus-Passion zur Aufführung. Eine Woche zuvor trat Professor Fritz Stein mit der Johannes-Passion desselben Komponisten an die Öffentlichkeit. Es ist zweifellos ein schönes Zeichen, daß die Bach-Bewegung in den letzten Jahren einen solchen Aufschwung genommen hat, aber man muß dabei doch bedenken, daß die Barockmusik aus einer innigen Lebensverbundenheit erwachsen ist und innerhalb dieser ihren festumrissenen Platz einnahm.

Heute nun, da im neuen Staat durch die Pflege völkischen Brauchtums der Jahreskreislauf wieder einen Sinn bekommen hat, muß man es deshalb als doppelt peinlich empfinden, wenn mitten in der Fastnachtszeit gerade die Passionen mehrfach konzertmäßig herausgestellt werden. Für diese Aufführungen sind nur noch „ästhetische" Ge-

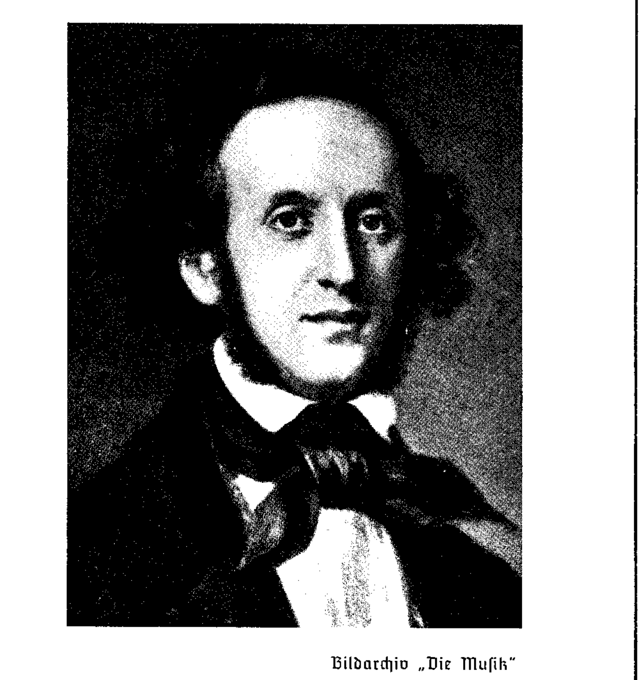
Bildarchiv „Die Musik"

Jakob Offenbach



Bildarchiv „Die Musik"

Giacomo Meyerbeer



Bildarchiv „Die Musik"

Felix Mendelssohn-Bartholdy

(Ausschnitt aus dem Gemälde von Ed. Magnus)



Bildarchiv „Die Musik"

Arnold Schönberg

sichtspunkte maßgebend. Die Musik wird aus ihrem eigentlichen Lebensraum innerhalb der kirchlichen Liturgie herausgerissen und stillos in den Konzertsaal verpflanzt.

Ursprünglich war es doch so, daß die Evangelienlesungen der Leidensgeschichte sich nach folgender festgelegter Regel vollzogen: Die Passion nach Matthäus kam am Palmsonntag zur Verlesung, die nach Markus am Dienstag der Karwoche, die nach Lukas am Mittwoch und endlich die des Johannes am Karfreitag. Nach dem 16. Jahrhundert, als sich die sogenannte Evangelienharmonie herausgebildet hatte, gelangte ein ungeschriebenes Gesetz zur Geltung, nämlich, daß am Palmsonntag die Matthäus-Passion und am Karfreitag die des Johannes vorgetragen wurde. Wenn auch diese Norm in der Folgezeit durchbrochen wurde und die Aufführungen sich lediglich auf den Karfreitag beschränkten, so hat man doch nie gehört, daß die eine oder die andere der Passionen ausgerechnet in der Faschingszeit gesungen wurde. Zu solchen Stillosigkeiten hat man sich bisher nie verstiegen.

Soviel uns bekannt ist, stammt Professor Stein aus einem fränkisch-bäuerlichen Bezirk Badens, wo man noch wachen Sinnes für den Jahreskreislauf ist. Da er außerdem noch als Musikwissenschaftler über genaue Kenntnisse der Musikpraxis des Barock verfügt, hätte gerade ihm eine solche Stillosigkeit nicht unterlaufen dürfen.

Wenn aber Dirigenten nicht über das erforderliche Stilgefühl verfügen, dann wäre es Aufgabe einer anderen Stelle gewesen, hier kulturfördernd einzugreifen. Wir denken hier im besonderen an das Amt des Städtischen Musikbeauftragten. Von der Persönlichkeit, die diesen verantwortungsvollen Posten auszufüllen hat, muß man verlangen können, daß sie sich mit vollem Verantwortungsbewußtsein an die Lösung aller wichtigen kulturellen Aufgaben macht. Statt dessen sehen wir eine wahllose Häufung von Konzertveranstaltungen, deren beinahe chaotische Fülle kategorisch nach einer ordnenden Hand verlangt. Bestes deutsches Musikgut wird in tollem Durcheinander in Konzertsälen wie Ramschware eines Warenhauses verschlissen. Hier sinnvolle Ordnung zu schaffen bedeutet nicht nur Verdienst, sondern auch kulturelle Tat.

Musikalische Entdeckerreise

Nach dem verheißungsvollen Titel zu schließen, glaubt man, von dem in der Berliner „Kreuzzeitung" veröffentlichten Artikel wichtige und wesentliche bisher unbekannte Tatsachen auf dem Gebiet der Musik vermittelt zu bekommen. Dem ist jedoch nicht so. In breitgetretener Form erfährt man lediglich, daß und „wie der Deutschlandsender zu den Bismarker Tänzen" kam. Diese musikalische Entdeckung kommt allerdings reichlich spät; denn jeder, der nur im entferntesten etwas mit Unterhaltungs- und Tanzmusik zu tun hat oder je gehabt hat, kennt die von Wilhelm Lüdecke herausgegebenen Bismarker Tanzhefte.

Es ist nichts dagegen einzuwenden, daß der Deutschlandsender durch Altmärker Musikanten diese Weisen seinen Hörern vorspielen läßt. Wenn jedoch der Schreiber dieses Artikels „die Hoffnung auf eine Erneuerung deutschen Wesens und deutscher Art" mit dieser äußerst harmlosen Musik verknüpft, dann scheint uns das weit über das Ziel hinausgeschossen. Zugegeben, daß die Bismarker Tanzhefte die Standardliteratur

gewisser „Stadtpfeifer“ und deren Lehrlinge sind, aber damit noch lange nicht der Tanzkapellen der Provinzstädte und erst recht nicht der Großstädte, auch dann nicht, wenn sie wirklich artgemäße deutsche Unterhaltungs- und Tanzmusik machen. Der „Abschied vom Liebchen“ wird niemanden zu Tränen rühren und „Der Trompeter lächelt“ — wie er lächelnd blasen kann, ist sein Geheimnis — wird infolge seiner musikalischen Harmlosigkeit wohl eher zum Weinen, denn zum Lächeln reizen.

Volksmusik in allen Ehren, aber an ihrem Platz, in ihrem Lebensraum! Man tut ihr keinen Gefallen, wenn man sie durch falsche Lobeshymnen auf eine Ebene hebt, die ihr nicht zusteht, die ihr wesensfremd ist. Unseren Vorfahren des Mittelalters und des Barock, die ein feines Stilgefühl hatten, wäre eine solche Entgleisung nie unterlaufen. „Wir wissen, daß die volksdeutsche Musik, deren Ausdruck die Bismarker Tänze und Märsche sind, ihr altes Lebensfeuer behalten hat. Daß sie lebendiger denn je ist, ... das zeigt jetzt die Sendung des Deutschlandsenders, mit der diese deutsche Volksmusik nun auch dem Reich des Rundfunks stärker noch als bisher erschlossen werden soll.“ Solche marktschreierischen und reißerischen Sätze, die sich vor Übertreibung überschlagen, erinnern an jenen Satz in Lortzings „Zar und Zimmermann“: „Was ein Berliner sagt, ist so gut wie aufgeschnitten“ und können deshalb kaum mehr ernst genommen werden. Damit und mit solchen Verallgemeinerungen erweist man der wahren und echten Volksmusik einen schlechten Dienst. Die mit der Pflege von Volkstum und Heimat beauftragten Stellen der NS.-Kulturgemeinde haben sich stets gegen alle jene Veranstaltungen gewandt, in welchen bodengewachsene Volkskunst gewissermaßen als jahrmarktsähnliche Schaunummern herausgestellt wurden.

Die offene Wunde des Herrn T.

Unter dem Stichwort „Eine offene Wunde“ bringt die „Deutsche Musikzeitung“, Köln, einen Artikel, in welchem der NS.-Kulturgemeinde unterschoben wird, sie zahle den Künstlern bei ihren Veranstaltungen zu niedrige Honorare. Es ist klar, daß eine Kulturorganisation, die nach nationalsozialistischen Grundsätzen ausgerichtet ist, mit dem Unfug der Stargagen brechen mußte. Da die Kulturarbeit der NSKG., die auch Herr T. uneingeschränkt zugibt, sich bis in die kleinsten Dörfer im Reich hinein erstreckt, kann man füglich nicht erwarten, daß überall die gleichen Honorare bezahlt werden; denn sonst wären die kleinen Kulturgemeinden mit weniger Mitgliedern überhaupt außerstande, am Kunstleben der Nation teilzunehmen. Um in solchen Fällen den örtlichen Verhältnissen Rechnung zu tragen, werden Anschlußkonzerte organisiert, wodurch ein Ausgleich geschaffen wird. Trotzdem ist von einem Künstler niemals ein Verzicht auf seinen gerechten Lohn verlangt worden. Gerade der Gedanke der Freiwilligkeit ist es, der die Mitglieder der NSKG. zu einer geschlossenen Gemeinschaft zusammenschließt. Dieselbe Freiwilligkeit setzen wir bei den Künstlern voraus, die sich für unsere Arbeit zur Verfügung stellen.

Richard Wagner hat einmal in einem Brief an Franz Liszt geäußert, daß zuviel Musik gemacht werde. Wir könnten heute sagen, daß es zu viele Leute gibt, die Musik

machen. Täglich bekommen wir Angebote von Künstlern, die sich uns anbieten, und die von vornherein überhaupt auf jegliches Honorar verzichten wollen, nur aus dem Grunde, an die Öffentlichkeit zu kommen, und weil sie von sich aus infolge ihrer wirtschaftlichen Lage nicht imstande sind, die Unkosten für eine Konzertveranstaltung selbst zu tragen. Was der Konzertagent nicht unternimmt, weil er kaufmännisch denkt, das soll dann die NS.-Kulturgemeinde machen. Wenn Herr T. für die wirtschaftliche Notlage der konzertierenden Künstler einzig und allein unsere Organisation verantwortlich machen will, so übersieht er vollkommen, daß die wahren Ursachen dafür auf einer ganz anderen Ebene liegen.

Wir vermuten, daß der Schreiber dieses Artikels identisch ist mit einem Verleger T. Jener Verleger T. hat vor Jahren einem freistehenden Musikschriftsteller als Honorar, das nach den Worten des Artikelschreibers eine „Ehrensache" ist, in seinem Verlag erschienene Werke angeboten. Vollwertige Arbeit sollte also mit Makulatur abgegolten werden. Wenn nun unsere Vermutung zutrifft, daß Artikelschreiber und Verleger eine Person sind, dann müssen wir ihm zum Schluß den Rat geben, sich mehr um die eigenen Angelegenheiten zu kümmern und den Finger in die eigene „offene Wunde" zu legen.

Jugendkonzerte, ihre Voraussetzung und Durchführung

Von Franz Feldens - Essen

Um die rechte Einstellung zur Frage der Jugendkonzerte zu finden, wird man sich auf die psychologischen Voraussetzungen kindlicher Musikalität besinnen müssen. Immer wieder bemerkt man, daß bei der lobenswerten Bemühung städtischer und anderer Stellen, schon der Jugend erste grundlegende und richtunggebende musikalische Erlebnisse zu vermitteln, jugendpsychologische Erkenntnisse außer acht gelassen werden und an die Jugendlichen vom gereiften Standpunkte des Erwachsenen herangetreten wird. Es ist schade, wenn so die ideellen und materiellen Opfer und Bemühungen nicht zu dem gedachten Ziele führen. Erfreulich bleibt es, wenn sich städtische und andere Einrichtungen auf das alte Wort Kretschmars — daß sich die Zukunft unserer Musik in der Schule entscheide —, im weiten Sinne also in der Jugend, besinnen und auch die Jugend in ihren kulturellen Plan einbeziehen und teilnehmen lassen.

Die Frage der Jugendkonzerte hat schon einmal die Gemüter um 1900 bewegt. Da inzwischen die Jugendpsychologie über manche neue Erkenntnisse verfügt, ist es praktisch, die Voraussetzungen und die Durchführung erfolgreicher Jugendkonzerte erneut in breiterem Rahmen zu betrachten.

Dabei müßte man eigentlich als Ausgangspunkt den Begriff der Musikalität selbst noch einmal in den Vordergrund stellen, doch gehen wir, um den Faden

nicht zu breit zu spinnen, daran vorüber und wenden wir uns gleich der Frage nach dem Interesse zu, das das Kind und der Jugendliche aufzubringen in der Lage ist. Man kann mit C. H. Stratz die Periode der Jugend in vier Gruppen gliedern und bis zum Ende des 1. Jahres das Säuglingsalter, vom 1.—7. Jahr das neutrale Kindesalter, vom 8.—15. Jahr das bisexuelle Alter und vom 15.—20. Jahre die Zeit der Reife annehmen. Uns interessiert die Spanne des bisexuellen Alters, und zwar die letzten Jahre und eventuell auch die Zeit der beginnenden Reife.

Wenn man sich allein auf die Beurteilung der Schulfächer durch die Kinder stützen wollte und dabei den Gesang im Auge haben würde, so wäre das Ergebnis über das Interesse doch recht deprimierend. M. Lobsien, der Versuche mit den Schülern machte und auch die Ergebnisse anderer Forscher verwertete, kommt zusammenfassend zu dem Ergebnis: „Die Beurteilung des Gesanges ist in Deutschland durchgehend indifferent, in Japan durch die Knaben, in Schweden durch beide Geschlechter negativ, und zwar nimmt hier die Unbeliebtheit mit dem Alter zu, in noch höherem Maße, als das in Deutschland der Fall ist. Auf den oberen Stufen wird der Gesang nahezu abgelehnt [1]).

In einer anderen Untersuchung über das Interesse am Unterricht einer Knabenmittelschule haben von den Schülern des 7., 8. und 9. Schuljahres nur 1,9% Gesangsinteresse, 0,9% Interesse an der Musikgeschichte und 0,9% an der Theorie.

Das sind für die Musik keine glänzenden Zahlen, aber man mag bedenken, daß der Schulgesang nicht allein die Musik ausmacht und daß die Frage der Beliebtheit eines Schulfaches von mannigfachen Imponderabilien abhängig ist, von denen eines der Lehrer mit oder ohne Beliebtheit und seiner Interpretationswärme und -geschicklichkeit ist. Es ist notwendig, einen Blick auf die Entwicklung der kindlichen Musikalität zu tun.

„Die musikalische Betätigung der Kinder tritt organisch in einer Reihe von Lebenssituationen auf. Sie ist in der Hauptsache Kindergesang. Instrumentale Betätigung spielt nur eine untergeordnete Rolle." Hildegard Hetzer und Konrad Ameln kommen in ihrer Schrift [2]) weiter zu dem Ergebnis, daß der Kindergesang von den meisten Kindern unabhängig von musikalischer Begabung eifrig betrieben wird. Das Kinderlied spielt die entscheidende Rolle, da es in inhaltlicher und technischer Beziehung der Forderung nach Einbeziehung in Lebenssituationen von allem angebotenen Liedgut am meisten entspricht. „Instrumentalbegleitung und Liederbuch sind nur von untergeordneter Bedeutung. Kindergarten und Schule fördern den Kindergesang verhältnismäßig wenig. Zwischen dem 8. und 10. Lebensjahre schwindet das Interesse am Kinderlied." Begnügen wir uns mit diesen Feststellungen von der jüngeren Entwicklungszeit.

Die Knaben der Oberstufe schätzen zumeist Marschlieder, bei denen sie stärkere Stimmmittel entfalten können, dabei wird ihnen ein straffer Rhythmus, taktlich scharfe Gliederung und vorherrschender Durklang am willkommensten sein. Bei anderen

[1]) „Wie die Schüler die Schulfächer beurteilen". Von M. Lobsien 1926.
[2]) „Lied und Musik im Kinderleben", Bärenreiterverlag.

Knaben wird man allerdings auch eine ausgesprochene Vorliebe für den ¾-Takt entdecken können, sie sind jedoch in der Minderheit [3]). Die Mädchen dieser Stufe weisen weit stärker gefühlsmäßige Bereitschaft vor, und ihnen sind im ganzen Natur- und Stimmungslieder lieber. Die Großstadtjugend hängt aber leider auch sehr an den geschmackverbildenden Schlagern. Das Warum beantwortet Kroh: weil sie modern und mit Frechheiten gespickt sind. Die Zweideutigkeiten finden Anklang, weil die geschlechtliche Reizbarkeit schon zum Teil vorhanden ist. Andere lieben an den Schlagern die primitive Komik, die ironische Haltung, ja auch die schmalzige Sentimentalität [4]).

Wir haben also bei den Volksschulkindern mit diesen Voraussetzungen zu rechnen und dürfen bei der später noch zu beantwortenden Frage keineswegs an die Minderheit der musikalisch Interessierten denken. Vor uns steht das Gros der Volksschulkinder und eine auf die Breite gerichtete Musikerziehungsarbeit wird hier ihren Ansatzpunkt suchen müssen.

Die Berührungspunkte der Kinder und Jugendlichen beschränken sich allerdings nicht allein auf die Schule, darüber hinaus nimmt die Musik gewiß noch eine andere Position im geistigen Haushalt ein. Die Musik als ein Lebenselement trifft nur in den Fällen wirklicher Musikliebe zu. In den meisten Fällen ist die Berührung mit der Musik sehr locker. Im Lebenskreis der Schule sind lediglich 2 Stunden freigehalten, und wie sie genutzt werden können, soll hier nicht betrachtet werden. Im Lebenskreis der Familie kann bei günstigen Voraussetzungen musikalischer Eltern und Geschwister natürlich ungeheuer viel erreicht werden an musikalischer Vermittlung, Beeinflussung und Erziehung. Aber bei wieviel Prozent sind die Verhältnisse so günstig, daß man von richtunggebenden Einflüssen auf das Kind sprechen kann? In den meisten Fällen wird heute der Radioapparat die Rolle des aktiven Vermittlers übernehmen. Und fragen wir uns, in welchen Familien wird tatsächlich mit reiner Konzentration ein Musikstück abgehört? Ist nicht der Konsum an Musik an sich schon ganz ungeheuer, wird er nicht durch die mannigfachen Gespräche und Geräusche des Familienlebens so gestört, daß eine Sammlung nicht aufkommt? Es ist an der Zeit, auch einmal Erfahrung hierüber zu sammeln, um Wert und Unwert der Radiomusik für die musikalische Entwicklung abgrenzen zu können.

Als dritter Lebenskreis bleibt die Jugendgruppe, und auch hier hängt es von vielen Faktoren ab, ob der Musik eine Rolle, und welche Rolle ihr eingeräumt wird. Bliebe als letzter Lebenskreis alles das, was außerhalb der Familie, der Schule und Jugendgruppe liegt und ob das viel ist, mag jeder selbst beurteilen. Wirkliche und bleibende Erlebnisse wird noch die Kirchenmusik vermitteln, sowohl im Gemeindegesang, mehr noch und einschneidender bei der aktiven Beteiligung. Wie viele junge Menschen erleben hier zum ersten Male vorklassische, klassische und andere Meister!

[3]) J. Lamparter: „Die Musikalität in ihren Beziehungen zur Grundstruktur der Persönlichkeit", Ergänzungsband der Zeitschrift für Psychologie, Leipzig 1932.
[4]) Kroh: „Psychologie der Oberstufe", Langensalza.

Kommen wir nun nach der Klärung der Voraussetzungen zu unserer Frage nach den Schülerkonzerten. Auszuschalten sind hier die Schülerkonzerte, die in Verbindung mit eigenen musikalischen Studien stehen, also alle Veranstaltungen der Konservatorien, Musikschulen, Privatmusiklehrer usw., denen ja von den Musikbeflissenen ein sehr verständliches und spezielles Interesse entgegengebracht wird. An ihnen nimmt die Allgemeinheit nicht teil.

Für die Allgemeinheit kämen Konzerte besonderer Art in Betracht und im Mittelpunkte wird als erste Frage stehen müssen, passive oder aktive Teilnahme? Die aktive Teilnahme, die sich bei der Allgemeinheit nur auf den Gesang beschränken kann, ist natürlich ein Idealfall. Bei den Jugendkonzerten aber geht es nicht um das Lied, hier soll eine Brücke geschlagen werden von den Jugendlichen zu den instrumentalen und vokalen Erscheinungen der Musik, die für die Allgemeinheit praktisch nicht erreichbar sind. Von einer Persönlichkeit, von einem Werk soll soviel mitgeteilt werden, daß eine Erinnerung geschaffen wird, die wiederzuerwecken für den Schüler später von Reiz sein soll. Diese Erinnerung hat zur Voraussetzung, daß nicht nur ein oberflächliches Interesse geweckt wird, sondern daß ein Erlebnis musikalischer Art zustande kommt, das das Kind entzündet, das den Gegenstand der Demonstration als so wünschenswert erscheinen läßt, daß er noch einmal oder noch recht oft in sein Leben tritt.

Man wird einsehen, daß diese Frage nicht nur wichtig ist, sondern man wird auch suchen müssen, den rechten Weg zu finden, wenn man nicht statt einer Brücke einen tiefen Graben zwischen sich und die Jugendlichen bringen will. Von der Psyche des Jugendlichen ausgehend, wird man auf eine sachliche dozierende Erläuterung der aufzuführenden Werke verzichten müssen. Denn eine seminarartige Mitteilung und Verbreitung über ein Werk oder einen Komponisten ist bei Jugendlichen dieses Alters niemals zündend und noch weniger stimmungschaffend. Was tut der Jugendliche z. B., falls man ihm die Suite nahebringen will, mit der Aufzählung der vielen fremdartigen Bezeichnungen für die einzelnen Sätze, die zumal in einem großen Saal nicht verstanden und erst recht nicht behalten werden. Derartige Bemühungen gehören in ein Musikseminar, wo die Voraussetzungen für ein stärkeres Interesse gegeben sind.

Aber auch eine reine konzertmäßige Vermittlung ohne Erklärung und Erläuterung wäre für die Allgemeinheit fehl am Platz, da dann das Gebotene beziehungslos bleiben würde, und gerade auf das „Inbeziehungsetzen" kommt es an. Der Standpunkt reiner Musikdarbietung wird öfter vertreten und hat auch Verlockendes an sich, zumal wenn eine Künstlerin wie Frau Elly Ney in so überaus dankenswerter Weise und von starker Liebe zur Jugend getragen, sich mit ihrer hohen Kunst den Kindern zur Verfügung stellt.

Wie aber treffen wir die Beziehung, den Nerv, der den Jugendlichen mit der Musik verbindet, und die dann durch ihre eigene Ausdruckskraft weiterspinnend Erinnerung wird? Der Boden muß aufgelockert werden, um die Saat erfolgreich unter die Erde zu bringen. Das, was dem Kinde naheliegt, ihm verständlich ist, ist sein

eigener Lebenskreis, sein eigener Lebensbereich. Suchen wir also hier Anschluß.
Für die jüngeren Schüler, um auch auf die jüngere Stufe zurückzugreifen, ist es die Jugend des Komponisten selbst, die man in den Mittelpunkt rücken kann. Man stelle ihnen den kleinen Mozart, der in ihrem Alter ist, als eine kindliche lebendige Erscheinung vor, zeige ihn in seinem häuslichen Kreise mit seinen Beziehungen zu Eltern, Natur und Musik, zeige ihnen den kleinen Wundermann, der über sie selbst hinausragt und lasse dann die Musik in die Handlung einfließen. Für das Wunder hat das Kind immer ein Herz. Man erinnere sich der prachtvollen Klaviergeschichten Findeisens, der auch auf diese Weise die Spannung und das Erlebnis erreicht. Und Geschichten um Bach, Beethoven, Haydn und andere zu erfinden, bedarf es keiner großen Schwierigkeiten, nur muß zur literarischen Vertrautheit die Kenntnis der jugendlichen Seele treten. So weit sind auch die 13- und 14jährigen noch nicht von dieser Art des Einfanges entfernt.
Was durch eine Geschichte erreicht wird, ist zunächst die gefühlsmäßige Konzentration auf die Persönlichkeit, ist das warme menschliche Miterleben des kleinen Schicksals und das Überfließen aus dieser Bereitschaft und seelischen Lage in die Sphäre der Musik. Man kann soviel Biographisches und Sachliches einfließen lassen, als für den Gegenstand selbst geboten erscheint. Was mitgenommen wird, ist ein faßbares Bild, dem eine schöne begehrenswerte Musik zugeordnet ist, eine kleine Totalität, die den kleinen Menschen erfaßt hat und haften bleibt. Was hat das Kind und auch der Jugendliche von einem musikgeschichtlichen Ablauf, den es nicht ganz erfaßt und der gehört und vergessen wird. Denken wir an uns selbst, was bleibt in unserem Denken, in unserer Erinnerung zurück.
Bei den größeren Schülern wird man den Rahmen etwas weiter spannen können. Aber auch hier ist es notwendig, im Rahmen des Jugenderlebens selbst zu bleiben. Neben den Episoden aus der Jugendzeit wird man hier schon von den Kämpfen mit sich selbst und der Welt sprechen können, ja man kann auch ruhig bei den ersten Liebesbeziehungen anknüpfen. Das sittliche Beispiel mag durchleuchten, ohne daß es in den Vordergrund gestellt wird, und die sittliche Kraft, die vom großen Beispiel ausströmt, mag sich ungenannt übertragen auf die Zuhörer. Wie das erreicht wird?
Als Beispiel eine Musikerpersönlichkeit. Voraussetzung ist ein Konzept, das stückweise eine Handlung oder Episode oder mehrere entwickelt. Die Sprechrolle müßte einem erfahrenen Sprecher übertragen werden, der den Text eindrucksvoll vorträgt und an einzelnen Stellen unterbricht, um der Musik die Untermalung und Ausmalung zu überlassen. Wenn sich so Bild an Bild reiht, jedes in seiner Art eindrucksvoll, so wird z. B. der Name Beethoven stets leuchtend sein und nach dieser ersten Berührung ist die günstige Vorbereitung und der Anreiz für später geschaffen. Wie in jedem Falle, so tötet auch hier die Langeweile.
Auch bei der Erläuterung einer musikalischen Form wird man ähnlich verfahren können. Hier können sowohl Personen, Orte als auch Brauch und Sitte einer

Zeit als verbindende Teile eingesetzt werden. Man wird, um auch hier ein Beispiel zu bringen, bei der Entwicklung der Ouvertüre sich niemals mit dem ganzen Komplex befassen können. Auch hier wird die umfangreichere Beschäftigung an den Musikschulen usw. liegen müssen. Wenn man drei Ouvertüren in den Mittelpunkt einer Einführung stellen will, so könnte man natürlich die drei Arten der Ouvertüre wählen, die eine in Sonatenform, die andere potpourriartig und die dritte mit der Oper motivisch zusammenhängend, die als Exposition vorbereitend die Grundgedanken der Oper abgibt. Man wird diese Gedanken verwerten, jedoch um der Lebendigkeit willen zu einer anderen Darstellung greifen.

Man nehme eine Ouvertüre von Mozart, schildere die Notwendigkeit für Mozart, noch im letzten Augenblick eine Ouvertüre schreiben zu müssen, schildere die Situation so dramatisch wie möglich und lasse das Formale einfließen und bringe dann als Höhepunkt die Ouvertüre selbst. Die Handlung müßte kurz gestreift werden, damit man sich auch inhaltlich ein Bild machen kann. Als 2. Bild lasse man einen Blick in das Elendleben eines Komponisten tun, wie aus der Not die Schönheit geboren wird, und bringe als dritten oder vierten wiederum einen neuen Gedanken um das Thema.

Das alles sei nur angedeutet; man kann die Ouvertüre natürlich noch nach anderen Gesichtspunkten bringen. Immer aber müßte die Anknüpfung an Lebendiges und vielleicht sogar Bekanntes das Primäre sein.

Man wird in diesem Zusammenhange sicherlich an die Vorbereitung in der Schule selbst denken. Solange die Volksschulen nicht einmal über Klaviere verfügen, ist die Einführung, die im Zusammenhange mit der Musik stehen muß, illusorisch. Und kommt es bei einer solchen Einführung nicht auch ein wenig auf die Besonderheit einer solchen Feierstunde an? Klavier und Grammophon in Ehren, aber 50 Musiker eines städtischen Orchesters vor sich und die glänzende mitreißende Darstellung, das wird bei vorhandener Empfangsbereitschaft eine tatsächliche und wirksame Erinnerung werden.

Auch zur Musik selbst noch ein paar Worte. Wenn Elly Ney den Kindern Beethovensonaten, und nicht die leichtesten, vorspielt, wenn ein Orchester eine Sinfonie des gleichen Meisters tadellos vorführt, oder wenn man den Jugendlichen die Mozart-Variationen Regers vorführt, ist das nicht über das Ziel hinausgeschossen? Wer von den Erwachsenen versteht die Musik, wer von ihnen kann sich zu ihr in Beziehung setzen? Diese Werke müssen ein Bereich der Erwachsenen bleiben und der anreifenden Jugend, denen die Lebensprobleme anfangen sichtbar zu werden. Es ist natürlich ebenso falsch, von 16—18jährigen in Aufsätzen das Erlebnis der 9. Sinfonie schildern zu lassen. Schließlich sind ja auch die größten literarischen und dramatischen Werke unserer Meister nicht die geeignete Kost für Jugendliche. Es soll hier weder der Verniedlichung, noch einer moralisch erziehlichen Tendenz das Vorrecht gegeben werden Mit einem Wort, es kommt auch hier auf die Auswahl an, die im Interessenfelde und Erlebnisbereich der Jugendlichen liegt. Und es sollte nicht schwer sein, aus dem reichen deutschen Musikschatz das Zutreffende zu finden. Man findet auch bei den Epigonen viel passendes, das sich in diesen Kreis stellen läßt. Ein Beispiel:

Bei dem Thema „Variation" etwa ist das Gegebene, wieder vom Bekannten auszugehen und den Kreis allmählich zu erweitern. Hier würde man ein Variationswerk wählen, natürlich nicht das modernste, dessen Thema ein Kinderlied oder ein Volkslied ist. Man wird dabei erreichen, daß das Thema auch wirklich als Thema erfaßt und erkannt wird. Dabei wird dann die innere Teilnahme und Aktivität so hoch gespannt wie möglich, da sich stets aus dem Unbekannten das Bekannte herausschälen wird, zu dem der Hörer ja schon in Beziehung steht. Man wird dann natürlich weiter gehen können und ein Werk mit einem einfachen Thema folgen lassen.
Schließen wir die Abhandlung, ohne noch auf die naheliegenden Fragen der Hermeneutik und der Wiederholung einzugehen und denken wir an den Ausspruch Elly Neys (die die Einführung allerdings ablehnt): „Ich stehe vor diesen jungen Geschöpfen und sage ihnen, daß sie alles vergessen sollen, die Augen schließen und nur hören . . . hören . . . Während ich spiele, fühle ich im Innersten, wie die kleinen Geschöpfe sich der Musik zuneigen, wie der göttliche Funke sie berührt, entzündet."

Vom Chorgesang zum Marionettenspiel

Musikwoche der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Berlin

In Gestalt einer Arbeitswoche trat die bisherige Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik nach ihrer Umbenennung in „Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik" mit einer Reihe von Veranstaltungen an die Öffentlichkeit, um dieser einen Einblick in die Vielfalt der Lehrfächer zu geben, darüber hinaus „aber auch ihre Einheit aus dem Geiste der musischen Gesamterziehungsidee in einer Überschau" nachzuweisen.
Der Reigen der Darbietungen wurde eröffnet mit der Aufführung der 1731 zur Leipziger Ratswahl geschriebenen Kantate Nr. 29 von Johann Sebastian Bach. Den Gegenpol dazu bot die 1934 komponierte Kantate „Deutsches Bekenntnis" op. 30 von Heinrich Spitta. Dieses zeitgenössische staatsbürgerliche Bekenntnis ist von schlichter, aber eindringlicher Kraft, die leider manchmal noch unter einer gewissen Gleichförmigkeit leidet. Die Merkmale der Herkunft aus der musikalischen Jugendbewegung sind unverkennbar. Den Beschluß dieser Kantate bildet das auch von der Hörerschaft mitgesungene Bekenntnis „Heilig Vaterland". Der zweite Abend, der in der Neuen Aula der Universität Berlin stattfand, vereinigte die HJ-Kameradschaft an der Hochschule mit der Rundfunkspielschar der Reichsjugendführung unter der Leitung von Wolfgang Stumme zu einem Gemeinschaftssingen. Im Mittelpunkt dieser Musizierstunde stand die Kantate „Das Jahr überm Pflug" (Text von Hans Baumann, Musik von Heinrich Spitta).
Studierende der Hochschule des ersten und zweiten Semesters spielten unter Führung von Dr. Pleister das altdeutsche „Oberuferer Paradeisspiel". Hier wurde uraltes Volksgut, aus echt germanischer Formkraft erwachsen, sinnvoll wieder

verlebendigt. Auch hierbei wurden die Zuschauer durch Mitsingen eines Kehrreims aus der Passivität herausgerissen und in die Handlung selbst miteinbezogen. Das humoristisch-reizvolle Madrigal des Nürnberger Meisters Johann Staden „Der Kuckuck und die Nachtigall" wurde in feinsinniger Weise in ein figürliches Schattenspiel aufgelöst. Nach dem Roman von W. Scharrelmann hatte H. Ohlendorf ein Schattenspiel „Hinnerk, der Hahn" entworfen, dessen Figuren von Johanna Wolski geschnitten waren. Die parodistisch etwas überspitzten Elemente der dazu erklingenden Musik verminderten leider die Stärke der Wirksamkeit.

Das unter der Leitung von Professor Hermann Diener stehende Collegium musicum sicherte Johann Sebastian Bachs „Musikalischem Opfer" eine stilgerechte Wiedergabe. Mit den einfachsten Mitteln und überlegter Verteilung der Stimmen auf Flöte, Cembalo und die Instrumente des Streichquartetts wurde die über dieses königliche Thema geschriebene hohe kontrapunktische Musik würdig zu klingendem Leben erweckt.

Ein Jugendsingspiel — vor Jahren hätte man dafür den Ausdruck Schuloper gebraucht — „De Fischer und syne Fru" ist einem niederdeutschen Märchen nachgeschrieben. Kurt Brüggemann, der musikalische Autor, hat viel Sinn für dramatische Spannungen, aber auch für musikalische Formgebung. Ein Kammermusikabend brachte Werke von Lehrkräften der Hochschule. Kurt Schubert (geb. 1891) war vertreten mit einer Kammermusik in einem Satz „Auf ein schlesisches Volkslied" für Klavier und Streichquartett, darin er ungemeinen Wohlklang entfaltet. Walter Rein (geb. 1893), der sich durch seine Chorwerke einen Namen gemacht hat, steuerte diesem Abend zwei Sonatinen für Klavier bei, die von Prof. Dahlke werktreu interpretiert wurden. Eigene Wege geht Eugen Bieder (geb. 1897) mit seiner für Streichquartett gesetzten „Feierlichen Musik". Von dem jüngsten der vier Komponisten des Abends, Hans Chemin-Petit kam die Kantate für Bariton und Kammerorchester „Von der Eitelkeit der Welt" nach einem Gedicht von Andreas Gryphius zu Gehör. Der Komponist, verwurzelt im romantischen Klangideal, hatte berechtigten Publikumserfolg.

Mit dieser Arbeitswoche verband man auch den Versuch der Wiederbelebung des Marionettentheaters. Haro Siegels Marionetten gesellten sich zu dem Kammerorchester Helga Schon, Herta Aigner (Sopran), Theodor Warner (Tenor) und Helmut Bender (Baß). Die musikalische Leitung lag in den Händen von Dr. Warner. Bachs Kaffee-Kantate wurde im Puppenstil szenisch dargestellt, ebenso das entzückende Liederspiel „Bastien et Bastienne" von Wolfgang Amadeus Mozart. Die musikalische Wiedergabe wie auch die Kunstfertigkeit des Handpuppenspiels waren nicht auf der Höhe, die man hätte erwarten dürfen.

Alles in allem aber gewährte diese öffentliche Arbeitswoche einen aufschlußreichen Einblick in das vielfältige Schaffensgebiet der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik.

Rudolf Sonner.

Musik im Ruhrgebiet

Zeitgenössische Musik

Nachdem das Musikleben des Ruhrgebiets in den ersten Monaten des Konzertjahres nur geringe Einsatzfreudigkeit für modernes Schaffen bekundet hatte, brachten die jüngsten Konzerte in den einzelnen Städten jetzt recht wesentliche Beiträge zur lebendigen Pflege zeitgenössischer Musik. Als Uraufführung brachte Hero Folkerts in Gelsenkirchen eine einsätzige „Musik für Streichorchester" von Hermann Erpf. Weithin schätzt man Erpf, den Direktor der Essener Folkwangschulen, als modernen Musiktheoretiker; aber man hört nur wenig von dem Komponisten Erpf, der, wie seine Musik, nichts für die Wirkung nach außen hin tut. Auch in dieser Komposition, sowie in einigen anderen Werken, die kurz zuvor in Essen ihre Uraufführung erlebten, verfolgt Erpf den bisher mit innerer Konsequenz begangenen Weg. Auch hier kommt es ihm in erster Linie auf ein streng gebundenes Musizieren an; es geht ihm mehr um das innere Leben des in jeder einzelnen Stimme melodisch durchformten, polyphonen Satzes, als um die nach außen hin sich ergebende Klangwirkung. Bedeutsames Zeugnis dieser inneren Haltung war sowohl eine „Festliche Fantasie für großes Orchester nach Samuel Scheidt" (in Essen uraufgeführt), eine Komposition, die aus geistig-verwandtschaftlicher Nähe das Werk des barocken Orgelmeisters in seinen Wesensgesetzen erkennt und achtet, wie auch zwei im Rahmen der Essener Gaukulturwoche zur Uraufführung gebrachte Chöre mit Orchester: „Lied der Arbeiter" und „Lied der Soldaten", die einem im Entstehen begriffenen Zyklus ständischer Lieder angehören, und die hier, zusammen mit zwei Chorgemeinschaften Ludwig Webers, vom Chor des Kruppschen Bildungsvereins gesungen wurden. Die im Rahmen der Gelsenkirchener Sinfoniekonzerte uraufgeführte „Musik für Streichorchester" verdient in diesem Zusammenhang besondere Beachtung. Das Werk nimmt durch die Klarheit seiner knapp entwickelten Form und seiner linear betonten Struktur, durch die prägnante und lebendige Formulierung eines unsubjektiven, auf absolut-musikalische Werte gerichteten Ausdruckswillens, vor allem aber durch die unbedingte Ehrlichkeit und Wesentlichkeit seiner inneren Haltung für sich ein. Hero Folkert ließ der durch das Gelsenkirchener städtische Orchester wertvoll vermittelten Uraufführung als weitere neue Werke ein in redseligen Impressionismen sich ergehendes „Concertino für Oboe und Orchester" (Solist: Ernst Wiechen) von Robert Bückmann und die „Musik für sieben Saiteninstrumente" Rudi Stephans folgen.

Der Bedeutung, die Rudi Stephans Schaffen stets noch für das neue Musikschaffen hat, konnte man auch wieder inne werden bei einer Aufführung der „Musik für Orchester", mit der die Oberhausener städtischen Konzerte ihren bisher wesentlichsten Beitrag zur Pflege neuer Musik lieferten. Die Aufführung bewies im Zusammenhang mit den des weiteren dargebotenen Werken von Richard Strauß („Burleske" mit Elly Ney) und Max Reger (Mozart-Variationen), daß der mit Beginn dieses Konzertjahres neuberufene Leiter der Sinfoniekonzerte, Franz Switing, es — nach

anfänglicher Unsicherheit — verstanden hat, die Kultur in Klang und Zusammenspiel des Rheinisch-Westfälischen Sinfonieorchesters zu steigern. Die durch Switing neugegründete „Städtische Chorvereinigung" Oberhausens führte sich mit einer Aufführung der „Jahreszeiten" recht vorteilhaft ein. Ein neugebildeter Stadtchor trat auch in Wanne-Eickel hervor. Gleich zu Beginn setzte sich der von Friedrich Fritsche geleitete Chor mit der westdeutschen Erstaufführung des „Deutschen Bekenntnisses" von Heinrich Spitta für ein zeitgenössisches Chorwerk ein. Wesentliche neue Chormusik erklang auch in Oberhausen mit der westdeutschen Erstaufführung des „Totentanzes" von Hugo Distler durch die Evangelische Singgemeinde unter Karl Hch. Schweinsberg.

Die Essener Sinfoniekonzerte Johannes Schülers brachten neben der verschiedentlich hier schon gewürdigten c-moll-Sinfonie Ernst Gernot Klußmanns die Erstaufführung eines Werkes des jungen schwedischen Komponisten Lars-Erik Larsson, seiner „Sinfonietta für Streichorchester" (Werk 10). Sieht man davon ab, daß die Form noch etwas akademisch, die Klanglichkeit zuweilen trocken, die Ausdruckshaltung manchmal nüchtern anmutet, so bleibt doch der (durch Schülers intensive Interpretation verstärkte) Eindruck eines ehrlich und gradsinnig empfundenen Werkes, das in klarer bogenartiger Form knapp entwickelt ist, und dessen Ausdrucks- und Stilhaltung allgemein für neuere nordische Musik nicht unwesentlich erscheint. Es mehren sich mit Larssons Sinfonietta die Anzeichen, daß die junge nordische Musik sich ebenso aus der Abhängigkeit von der deutschen Musiktradition wie aus der spätromantisch-folkloristischen Klangwelt zu befreien sucht. Diese eigenständigere, junge nordische Musik sucht, wie Larssons Werk in Ansätzen erkennen läßt, neue Gestaltungskräfte aus dem Erlebnis der Polyphonie und der strengen Form, und gleichzeitig neue (jedoch nun nicht mehr nur klanglich-stimmungshafte) Ausdruckswerte einer landschaftlich gebundenen Tonsprache. Wie sehr sich diese Tonsprache schon von derjenigen der vorigen Generation abhebt, lehrte etwa ein Vergleich mit den romantisch gebundenen Werken Jean Sibelius, zu dessen siebzigstem Geburtstag die Bochumer Konzerte Leopol Reichweins die zweite Sinfonie, die Duisburger Konzerte Otto Volkmanns das Violinkonzert (Solist: Miguel Candela) brachten.

Otto Volkmann brachte in seinen weiteren Duisburger, der neuen Musik in diesem Jahre sehr zurückhaltenden Hauptkonzerten noch gegenüber in musikantisch frisch belebtem Vortrag das bekannte „Orchesterspiel" Wilhelm Malers und (in einer nicht völlig klargestellten Wiedergabe) die „Musik mit Mozart" von Philipp Jarnach.

Den weitesten Vorstoß in den Bereich neuer Musik wagten die Mülheimer Hauptkonzerte mit der Erstaufführung der Orchesterpartita Ernst Peppings unter Hermann Meißners Leitung. Dem Schaffen des jungen Pepping, dessen Entwicklungsweg man die innere Konsequenz nicht absprechen kann, geht es um die Wiedereroberung der Polyphonie. Die Werke Peppings machten uns immer wieder zu Zeugen eines oft mühsamen, immer aber leidenschaftlich unbedingten Ringens um kontrapunktische Formen und polyphone Gestaltungsprinzipien. Daß sich gerade in den jüngsten Wer-

ken der Eindruck des Mühsamen und Konstruktiven immer mehr verlor gegenüber einer zunehmenden Natürlichkeit und Organik des Musizierens, das ließ auch diese Partita für großes Orchester erkennen, obwohl sie noch nicht jenen Grad meisterlicher Ausgewogenheit zwischen räumlicher Struktur und zeitlicher Formung erreicht, wie ihn Pepping auf chorischem Gebiet (zwei Jahre später) mit dem „90. Psalm" bewiesen hat. Der Orchestersatz brachte jedoch in dieser Partita bereits in großen Strecken eine musikantische Freizügigkeit des Gestaltens mit sich, die gewiß dazu angetan sein kann, Peppings weiteres instrumentales Schaffen aus der hier noch nicht restlos gebannten Gefahr des Konstruktiven ganz zu befreitem Musizieren zu lösen.

Händel- und Schütz-Pflege

Kaum ein zweites musikalisches Meisterwerk der Vergangenheit hat sich so viele Bearbeitungen von fremder Hand und interpretatorische Umdeutungen gefallen lassen müssen wie Händels „Messias". Auch heute noch erlebt man nur selten eine wahrhaft stilreine Aufführung. Die Duisburger Aufführung unter Otto Volkmann bot Händels Werk in einer Bearbeitung wesentlich romantischen Charakters, die zumal im orchestralen Teil geeignet war, Wesenszüge Händelscher Musik zu entstellen. Verweichlichung des orchestralen Klangbilds durch Harfe, Verdickung der Linien durch Orgel- und Bläserzusatz entsprechen dem Stil des Werkes ebenso wenig wie heutigem Empfinden. Demgegenüber wußte Volkmann in den Chören (Städtischer Gesangverein) eine überzeugendere, dem Geist des Werkes gerechter werdende Auffassung durchzusetzen. Nicht so romantisch in den Darstellungsmitteln, aber doch letzten Endes auch in der Auffassung war eine von Hermann Meißner veranstaltete Händel-Gedenkfeier in Mülheim, die sich vor allem durch ein wertvoll gewähltes Programm (ein Concerto grosso, ein Orgelkonzert, einige Arien und das Dettinger Te deum) auszeichnete. Die auch weiterhin unlebendige Schütz-Pflege im Ruhrgebiet läßt sich hier nur belegen durch eine Adventmusik des Essener Paulus-Chors, der die kürzlich von Moser aufgefundene Weihnachtsmotette „Machet die Tore weit" erstmals zum Erklingen brachte.

Lebendige Kammermusik

Gegenüber den „großen" Konzerten zeigte die Kammermusik verhältnismäßig stärkere Beweglichkeit. Man darf hier vor allem ein Essener Kammerorchesterkonzert (unter Schülers Leitung) nennen, das in glücklicher Art Musik des achtzehnten Jahrhunderts und zeitgenössische Werke vereinigte. Bachs h-moll-Suite, ein Gambekonzert Tartinis, eines der wenig bekannten Waldhornkonzerte Mozarts: das ergab mit der „Hamburgische Tafelmusik" von Gerhard Maaß und dem neuen Werk Paul Graeners, „Vorspiel, Intermezzo und Arie", ein bemerkenswert gefühlseinheitliches Programm. Ein zweites Essener Kammerkonzert sah das Calvet-Quartett zu Gast, das neben einem Haydn-Quartett zwei neuromantische französische Werke (von César Franck und Albert Roussel) mit sensibler Klangkultur spielte. Allgemein darf die

ungemein rege Anteilnahme, die im Ruhrgebiet der Kammermusik entgegengebracht wird, als ein wertvolles Zeichen für eine lebensvolle Musikpflege angesehen werden, Liederabende, die in Essen Schlusnus, in Mülheim die Stuttgarter Altistin Lore Fischer, in Duisburg Emmi Leisner gaben, Kammermusikkonzerte, die in Essen Elly Ney mit dem Strub-Quartett, in Duisburg das Köhler-Quartett veranstalteten, begegneten ebenso einem lebhaften Interesse. Aus dieser Situation heraus war es zu begrüßen, wenn nun auch in Essen die NS-Kulturgemeinde dazu überging, als selbständige Veranstalterin eigene Kammermusikabende ins Leben zu rufen, mit dem Ziel, junge, bisher noch wenig bekannte Künstler zu fördern und in ihrem Wirken zu unterstützen. Gleich der erste dieser Abende, der den Wuppertaler Pianisten Rudolf Müller-Chappuis und den Essener Bariton Helmut Bökemeier vorstellte, wurde ein schöner Erfolg.

Wolfgang Steinecke.

„Friedrich Wilhelm von Steuben"

Funkoper von Hans Martin Cremer und Hans Bullerian
Ursendung am Reichssender Köln

Während die absolute Musik ihr formales Gleichgewicht in absoluten, d. h. rein musikalisch getragenen Formen sucht, wählt der Opernkomponist für seine Musikgestaltung den Operntext zum formtragenden Moment, wobei also Text und Musik dem Gleichklang eines seelisch-allgemeingültigen Ausdrucks zustreben müssen. Die Bezeichnung „Allgemeingültig" soll hier nicht mit dem Worte „Allgemein" verwechselt werden und besagen, daß die Opernhandlung durchaus bestimmt und klar sein muß, um so der Musik Gelegenheit zu geben, aus der Klarheit der Handlung den seelischen Grundgehalt herauszuziehen und entsprechend zu verarbeiten.

Dies bestimmt auch unsere Einstellung zur Funkoperngattung und veranlaßte uns bisher stets zu einer abwartenden Stellungnahme gegenüber den verschiedensten Opernübertragungen und Sendeopern. Denn die Opernübertragung, bei der die Oper direkt von der Bühne aus durch das Mikrophon dem Lautsprecher vermittelt wird, und die Sendeoper, welche unmittelbar vom Sendesaal ausgeht und das Fortfallen der Szenerie zumeist durch eine funkische Bearbeitung ausgleichen will, können niemals ganz der Gesetzmäßigkeit des allgemeinen Operngedankens entsprechen. Jede Bühnenoper ist auf den Voraussetzungen der szenischen Gestaltung aufgebaut, deren Ersatz durch eine funkische Beschreibung die opernbedingte Einheit von Handlung und Musik zerstören muß. Denn die Opernkunst besteht ja gerade darin, durch eine unmittelbare Einheit von Handlung und Musik ohne weitere Erklärungen eine seelisch-allgemeingültige und damit überzeugende Kunstwirkung zu erzielen.

Die Aufgaben einer neuen Funkoper mußten sich deshalb zuerst auf eine Auseinandersetzung zwischen Operngedanken und funkischer Form beziehen — eine Auseinander-

setzung, die uns bei der augenblicklichen funkmusikalischen Problemlage auch da interessieren soll, wo sich das textliche und musikalische Material der Bullerian-Cremerschen Oper hier und da sehr offensichtlich von anderen, mehr allgemein-musikalischen Gestaltungsfragen der Gegenwart fernhielt, um sich wohl ausschließlich der neuzuschaffenden Funkoperngattung zu widmen.

Das Gleichgewicht einer guten Funkoper wird demnach dadurch erreicht, daß der unmittelbare Zusammenhang von Handlung und Musik eingehalten wird, um dann die Konturen der Handlung und handelnden Personen bei der fehlenden Szenerie den funkischen Voraussetzungen gemäß thematisch in das textlich-musikalische Material einzubauen. Hierfür ist natürlich nicht jeder Opernstoff geeignet, weil die Funkoper dann eine möglichst einfache Handlung (Einfach als Gegensatz zum Komplizierten, ohne also „Einfachheit" mit der Leichtigkeit des inneren Wertes zu verwechseln) und auch eine zahlenmäßige Beschränkung der handelnden Personen verlangt. Hinzu kommen noch andere Eigenschaften wie etwa ein exakter Deklamationsrhythmus, eine beschränkte Zeitdauer, ein allgemeingültiger Sinnzusammenhang und anderes mehr. Was aber eine stilistische Gefahrenklippe für die Funkoper bedeuten kann, ist die nicht leicht zu gestaltende Notwendigkeit eines plastischen Situationsausdrucks, dessen Abwechslungen durch verschiedene stilistische Mittel ein besonderes Fingerspitzengefühl erfordern. Solche Abwechslungen machen aber bereits ein wichtiges Merkmal unseres zeitgenössischen Opernstiles aus, wobei wir beispielsweise an Opernwerke von W. Egk und Wagner-Régeny denken, die auch in der bereits gesendeten Form des funkischen Opernquerschnittes einen recht wirksamen Eindruck hinterließen. Dieser Opernstil verfolgt in der Gesamtanlage darin thematische Abwechslungen, daß er die textlichen Hintergründe der jeweiligen Szenen nicht lediglich durch die Modulationsfarben des Orchesterklanges hervorhebt, sondern das wesentliche der Handlung o d e r das wesentliche des musikalischen Ausdrucks hier durch Sprechgesang und dort durch den rein musikalischen Gesang mehr unmittelbar hervorgehen läßt. Diese Abwechslungen der musikalisch-dramatischen Linie werden so unmittelbar durch die rhythmisch-dynamische Gesamtanlage erreicht im Gegensatz zur sogenannten spätromantischen Oper, die, wie eben erwähnt, im größeren Umfange auf der Modulationsfarbigkeit eines (gleichbleibenden) orchestralen Klangvolumens aufgebaut ist.

Dieser Opernformen bediente sich auch zeitweilig die B u l l e r i a n s c h e Musik. Jedoch vermischte sie der Komponist auch mit der Koloraturtechnik zurückliegender Opernstile, die mit dieser Koloraturtechnik, soweit sie nicht unmittelbar aus der Handlung selbst hervorgeht, nicht immer auf einer klaren Einfachheit aufgebaut sind und dann ganz besonders bei ihrer funkischen Vermittlung und der sich hierbei ergebenden funkmusikalischen Undurchsichtigkeit ihr eigentliches, auf das rein Gesellschaftliche zugeschnittene Wesen verraten. Hier begab sich Bullerian leider in eine kompositionstechnische Zwitterstellung zwischen funkischer Einfachheit und jungem, zeitgenössischen Opernstil, ohne ganz zu erkennen, daß sich beide ihrem Wesen nach bereits unmittelbar decken.

Hingegen hatten die Autoren die funkische Opernform da sehr gut getroffen, wo sie die

Handlung in ein Vorspiel und einen Hauptakt einteilten. Diese Einteilung erinnert nämlich an das historisch erprobte Verhältnis von Rezitativ und Arie, bei dem zuerst im Rezitativ die tragende Handlung in ihren Hauptkräften vorgeführt wird, deren seelischen Ausdruck die Arie musikalisch auszuwerten hat. Dieses Verhältnis wurde hier gleichermaßen zur Funkopernform auseinandergezogen. So liegt beim Vorspiel das Schwergewicht des textlich-musikalischen Geschehens mehr in der thematischen (wenn auch musikalisch sehr unkomplizierten) Zeichnung vom Ort und von der Zeit der Handlung, nämlich der Grenze zwischen Preußen und Rußland im Jahre 1762, während uns dann ein musikalisch gesteigertes Krescendo nach Petersburg führt, wo sich die seelischen Konflikte zusammenballen und die Motive für ein musikalisch bewegtes Opernspiel abgeben. Abgesehen von den vorausgegangenen musikalisch-grundsätzlichen Erklärungen kann hier noch auf den Opernschluß hingewiesen werden, den wir gern bei den Abschiedsworten der russischen Zarin „Lebe wohl, Friedrich Wilhelm von Steuben" und den dazu sehr gut passenden Streicherpizzikati erwartet hätten, um so auf die nachfolgende Rundung durch ein sich sehr allgemein verbreiterndes Coda zu verzichten.

Was nun für die rein funkmusikalischen Belange sehr wertvoll erscheinen muß, ist dies, daß der Rundfunk hier über eine bloße Programmverwaltung mit „verbindenden Zwischentexten" hinausgeht und endlich den Weg einer zielstrebigen, eigenen Werkgestaltung beschreitet. Im funkmusikalischen Programmrahmen wirkte deshalb die (längst erwartete!) erste Funkoper sehr ermunternd, was wir auch bei dieser Beurteilung im Gesamtrahmen der zeitgenössischen Musikfragen berücksichtigen wollen. Soweit wir richtig orientiert worden sind, ist das Zustandekommen dieser Opernausführung und ihrer Aufführung dem Reichssender Köln und insbesondere dem dortigen Leiter der Abteilung Kunst, Paul Heinrich Gehly zu danken, der sich auch als Spielleiter in übereinstimmender Zusammenarbeit mit der musikalischen Gesamtleitung Dr. Wilhelm Buschkötters für eine recht gute Aufführung einsetzte.

Kurt Herbst.

Die 50-Jahrfeier des Heidelberger Bachvereins

Eine stimmungsvolle Feierstunde in der Aula der Neuen Universität brachte nach den Ansprachen des Oberbürgermeisters D. Neinhaus und des Prof. D. Dr. Otto Frommel, der Philipp Wolfrum und sein Lebenswerk, wie seinen Nachfolger Hermann M. Poppen würdigte, eine bedeutsame Erstaufführung: Wilhelm Malers Kantate nach Gedichten von Stefan George. Prof. Dr. Poppen holte mit seinem erprobten Kammerchor und dem Städtischen Orchester dem anwesenden jungen Tondichter in seiner Vaterstadt einen herzlichen Erfolg. Die fünf Baßgesänge brachte Günther Baum-Berlin klangvoll und eindringlich. Die Vertonung der Gedichte, dem „Stern des Bundes" und „Der siebente Ring" entnommen, entspricht mit großem Einfühlen der keuschen Herbheit voll Formkraft, die Stefan George auszeichnet.

Im Festgottesdienst der St. Peterskirche brachte Poppen zwischen Orgelwerken Bachs in liturgischem Rahmen (Prof. D. R. Hupfeld) die Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild". Hier schon begeisterte die Altistin Anni Bernards neben dem bewährten Baß (Pius Haugg) und dem Sopran (Rosa Huth). Den Höhepunkt der Feier brachte Bachs Hohe Messe in h-moll im Festkonzert. Die Stadthalle einte den starken Bachvereinschor und an die zweitausend Teilnehmer zu gemeinsamem Erleben dieses gewaltigen Werkes, das würdig und eindrucksvoll von Poppen aufgeführt wurde.

Von den fünf Solisten sei vor allem Anni Bernards-Köln gedankt; sie ließ das „Agnus dei" zum tiefsten Erleben werden, wie auch „Qui sedes ad dextram patris". Mit der Sopranistin Marianne Brugger-Berlin wurde ihr „Et in unum Dominum" ein Zwiegesang voll strahlender Schönheit. Lieblich und rein sang Traute Börner-München (Mezzosopran) „Laudamus te" zur Geige Konzertmeisters Adolf Berg. Beide Baßarien brachte Günther Baum-Berlin mit sympathischer, resonanzreicher Stimme, während der Tenor sich stimmlich und stilistisch nicht so glücklich dem Stimmungsgehalt des erhabenen Werkes einfügen konnte. Doch hoffen wir, Andreas Kreuchauff-München in Rollen, die ihm besser liegen, wiederzuhören. Renate Noll und Dr. Herbert Haag walteten mit Umsicht und Bereitschaft an Cembalo und Orgel. Den Original-Begleitinstrumenten Bachs wurden Ludwig Dieter und Otto Schmortte (Oboen d'amoure), Oskar Barth, Fr. Grünewald (hohe Trompeten), Fr. Mühlhausen (hohes Horn) und K. Kirsten (Flöte) gerecht. Der Bachverein sang nach anstrengendsten Proben mit einer Genauigkeit, Feinheit und Begeisterung, die selbst den höchsten Ansprüchen seines 1919 verstorbenen Gründers Philipp Wolfrum hätte entsprechen können.

Friedrich Baser.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Das wichtigste Ereignis in der Februararbeit der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde war die Arbeitstagung der Amtsleitung mit den Gauobleuten, Gaugeschäftsführern und Gau-Volkstumswarten in Altenberg i. Erzgeb., die vom 18.—20. Februar durchgeführt wurde. Sie diente der kameradschaftlichen offenen Aussprache über alle wesentlichen Fragen der praktischen Tagesarbeit, die sich der NS.-Kulturgemeinde bei der Erfüllung ihrer Aufgabe als Führerin des Volkes zu einem neuen Kulturbewußtsein und neuem Kulturwillen stellen. Die Tagung gab allen ihren Teilnehmern eine Vielfalt von neuen Arbeitsanregungen, führte zur Klärung mancher Unsicherheiten und Zweifel und stärkte in allen verantwortlichen Mitarbeitern der NS.-Kulturgemeinde das Bewußtsein und den Willen, in der bis heute folgerichtig eingehaltenen Richtung nach den Weisungen des Führers und seines Beauftragten Alfred Rosenberg weiter zu wirken.

Die laufenden Arbeiten der Amtsleitung standen schon jetzt zu einem guten Teil im Zeichen der Vorbereitungen für die Reichstagung 1936, die bekanntlich in München stattfinden wird. So wurden die letzten Unklarheiten über das musikalische Programm beseitigt; auf der Reichstagung werden nur solche Tonwerke aufgeführt werden, die im Auftrage der NS.-Kulturgemeinde von deutschen Komponisten geschaffen worden sind. Die Erfahrungen, die die NS.-Kulturgemeinde bisher mit musikalischen Auftragswerken gemacht hat, haben die Überzeugung bestätigt, daß mit dieser Arbeitsweise ein ebenso erfolgreicher wie neuer Weg zur Befruchtung des deutschen musikalischen Schaffens beschritten worden ist. In München werden Werke von Heinz Schubert, Herbert Windt, Winfried Zillig, Fritz Reuter, Herbert Brust und Wolfgang Zeller zu hören sein. Der Leiter des Reichssinfonieorchesters der NSDAP., Pg. Franz Adam, ist als Dirigent für die ersten beiden Tage der Reichstagung verpflichtet worden.
Die Abteilungen Bildende Kunst und Handwerk sind mit ihrer Ausstellungsarbeit weiterhin im Vordergrund des Kunstlebens der Reichshauptstadt geblieben: Die durch die verschiedenen Bezirke von Berlin wandernde und von den Bezirksämtern dankenswert unterstützte Ausstellung „Schule und Volk" hat wieder Tausende von Volksgenossen, besonders aus dem Arbeiterstand, und Tausende von Schülern und Schülerinnen an das Erlebnis der bildenden Kunst herangeführt.
Die Ausstellung „Das handgeschriebene Buch", die in Zusammenarbeit mit dem Schriftmuseum Rudolf Blanckertz eingerichtet wurde, wurde Mitte Februar im Ausstellungsgebäude in Berlin, Tiergartenstraße 21 a, eröffnet. Die notwendige Verbindung zwischen Inhalt und Form eines Schrifttumswerkes, die Vertiefung des dichterischen Erlebnisses durch die Gestaltung der Schrift und die unerschöpfliche Schönheit der deutschen Schriftformen sind noch nie so eindrucksvoll gezeigt worden wie in dieser Schau der Abteilung Handwerk der NS.-Kulturgemeinde.
Die Theaterabteilung der NS.-Kulturgemeinde steht nach wie vor in der vordersten Front im Kampf für Shakespeare gegen Rothe, dessen Shakespeare-Neuübersetzung im Kurfürstendammjargon von einer Reihe deutscher Bühnen aufgenommen wurde und dem Übersetzer den zweifelhaften Ehrennamen eines „Erfinders der Shakespeare-Tantieme" eingetragen hat.
Die Gaudienststellen im Südwesten des Reiches, Baden, Saarpfalz und Hessen-Nassau, hielten in Mannheim eine gemeinsame Pressekonferenz ab, auf der der Presseleiter der Amtsleitung der südwestdeutschen Presse grundsätzliche Ausführungen über Aufgabe und Arbeit der NS.-Kulturgemeinde besonders in den Grenzgauen des Südwestens machte. — Die Gaudienststelle Thüringen wurde von der Universitätsstadt Jena mit der Aufstellung und Durchführung des Programms für die im Juni 1936 stattfindende 700 Jahrfeier der Stadt beauftragt. — Der Gauobmann der NS.-Kulturgemeinde Saarpfalz und Gaukulturwart, Pg. Kurt Kölsch, wird im Auftrage des Gauleiters Bürckel am ersten Jahrestage der Rückgliederung des Saarlandes, dem 1. März 1936, den „Westmark-Preis" für Dichtung, Musik und Bildende Kunst verteilen. Die Hauptansprache zu dieser feierlichen Handlung wird der Gauleiter selbst halten.

Sibelius-Feier

Die Nordische Gesellschaft veranstaltete in Köln gemeinsam mit der NS.-Kulturgemeinde und dem finnischen Konsulat eine musikalische Feierstunde aus Anlaß des 70. Geburtstages von Jean Sibelius. Prof. Dr. Hermann Unger, der stellvertretende Direktor der Hochschule für Musik, würdigte in seiner Festrede die Bedeutung der Musik Sibelius'.

Das Freiburger Kammertrio für alte Musik hat im Kreise Steinfurt (Gau Westfalen-Nord) im Rahmen der NS.-Kulturgemeinde Abende alter Hausmusik gegeben. Der Versuch, gerade ländliche Kreise mit dieser Form des Musizierens vertraut zu machen, ist ausgezeichnet gelungen. In Borghorst und Burgsteinfurt, in Ochtrup und Neuenkirchen hat gerade das Spiel auf alten Instrumenten den zahlreichen Besuchern viel Freude bereitet. Die überwiegend ländliche Bevölkerung, die zu diesen Abenden gekommen war, zeigte für die leicht faßliche, ungemein schlichte und echte deutsche Kunst das meiste Verständnis.

Die ersten Schloßkonzerte der Mainzer NS.-Kulturgemeinde

Der große Erfolg der Kammermusikabende, welche die NS.-Kulturgemeinde im Mainzer Schloß veranstaltet, veranlaßte den umsichtigen Leiter des Ortsverbandes Pg. Camillo Sangiorgio, die Zahl derselben von 6 auf 8 zu erhöhen. Die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen des neuen städtischen Generalmusikdirektors Karl Fischer, während die Programmgestaltung teilweise noch nach Entwürfen des allzu früh verstorbenen Musikreferenten der NS.-Kulturgemeinde Hanns Betz von Konzertmeister Willy Wunderlich durchgeführt wird. Die drei ersten Konzerte gaben in ihrer Gesamtheit einen Überblick über das landschaftsgebundene Musikschaffen vom späten Rokoko bis zur Gegenwart: Werke der Mainzer kurfürstlichen Hofkapellmeister Johann Zach, Vincenco Reghini und Franz Xaver Sterkel kamen zu Gehör. Die aufgeführten kurmainzischen Kompositionen wurden nach den Originalmanuskripten bearbeitet. „In memoriam Lothar Windsperger", des unerwartet früh verstorbenen Musikers, dessen Leben und Werk durch seine Tätigkeit als Direktor der Mainzer Musikhochschule und Lektor des Verlagshauses B. Schott's Söhne eng mit der Rheinmetropole verbunden ist, brachte das zweite Konzert ausschließlich Werke dieses Tondichters. Auch das dritte Konzert war dem Gedächtnis eines allzu früh verstorbenen rheinhessischen Tondichters gewidmet: man gedachte des im Herbst 1915 vor Tarnopol im jugendlichen Alter von knapp 20 Jahren gefallenen Kriegsfreiwilligen Rudi Stephan mit Liedern für Sopran und Bariton und der herrlichen „Musik für 7 Saiteninstrumente". Eine feinsinnige Gedächtnisrede hielt der Gaureferent für Musik, Pg. Ernst Fleischhauer, der NS.-Kulturgemeinde Frankfurt/M.

In richtiger Erkenntnis, daß die Musikabteilung der NS.-Kulturgemeinde neben der Pflege der klassischen Musik vor allem auch die Aufgabe hat, das zeitgenössische Musikschaffen in den Vordergrund ihrer Programmgestaltung zu stellen, hat der

Musikschaffen in den Vordergrund ihrer Programmgestaltung zu stellen, hat der weitblickende Kreisdienststellenleiter des Mainzer Ortsverbandes das 5. Zyklus-konzert der Schloßkonzerte bis auf Mozarts „Konzertante Symphonie für Violine und Viola mit Kammerorchester" ganz in den Dienst am Werk zeitgenössischer Komponisten gestellt. Man begann mit dem „Concerto grosso" von Hanns Betz, dem kaum 30jährig mitten aus dem vollsten Wirken und Schaffen herausgerissenen Musikfachberater der NS.-Kulturgemeinde Mainz, einem Werk, das in jedem Takt den Urmusiker verrät. Es folgte Paul Graeners reizvolle, in Suitenform geschriebene Orchesterkomposition „Die Flöte von Sanssouci", eines Stückes, das überall den routinierten, mit allen Künsten vertrauten Tonsetzer spüren läßt: gute, ja edle Unterhaltungsmusik. Dann kam der 26jährige Karl Schönemann mit einem Orchesterwerk „Ernste und heitere Weisen" mit einer Uraufführung zu Wort, ein Talent, das sich mit erfreulicher handwerklicher Sicherheit und unverbrauchter Frische verbindet.

Das Musikleben der Stadt Reichenbach im Vogtland war im vergangenen Jahre auf einem Tiefstand angelangt. Nachdem nunmehr vor kurzem die Zweigstelle der NS.-Kulturgemeinde, Kreis Plauen, als Ortsverband Reichenbach mit Mylau und Netzschkau gegründet worden ist, hat auch das Konzertleben neuen Auftrieb gewonnen. Das erste Konzert im Reichenbacher Konzertsaal „Kaiserhof" war ausschließlich Werken des städtischen Chormusikdirektors Walther Böhme gewidmet. Diese Veranstaltung war nicht nur organisatorisch ein Beweis für die Arbeitskraft der neuen Ortsgruppe, sondern auch ausschlaggebend für die zukünftige Zielrichtung. Walther Böhme ist ein Vollblutmusiker, dessen Werkzahlen schon die Hundert erreicht haben. Er schöpft aus einer Fülle schönster Einfälle und weiß sie mit gutem Geschmack und sicherer Technik durchzuführen.

Im Rahmen der NS.-Kulturgemeinde veranstaltete der Gesangverein „Fidelio" in Püttlingen einen großen „Nordischen Abend". Mitwirkende waren neben dem verstärkten Chor des Vereins unter Leitung von Kreischormeister Willi Wolf die Röchlingsche Werkskapelle unter Musikdirektor Richard Pfanner, unsere heimische Sopranistin Mathilde Petri und Kammersänger Michael Dietz-Saarbrücken.

In Verbindung mit der NS.-Kulturgemeinde Rostock veranstaltete das Mecklenburg-Kontor der Nordischen Gesellschaft im Fürstensaal des Rathauses einen musikalischen Abend. Es sprach der hier schon durch seinen Finnland-Vortrag bekannte Günther Thaer über die „Grundzüge nordischer Musik". Gleichsam die Illustrierung dazu gaben sodann die musikalischen Vorträge des Pianisten Hoppe (Berlin), sowie der Sopranistin des Rostocker Stadttheaters, Luise Frölich. Der 70. Geburtstag des Finnen Sibelius und der 80. Geburtstag des Norwegers Sinding, die vor kurzem in der ganzen nordischen Kulturwelt festlich begangen wurden, gaben den äußerlichen Anlaß zu diesem Konzert.

Acht Mitglieder des Kammerorchesters der NS.-Kulturgemeinde Hamburg hatten sich zusammengetan, um an Werken der älteren Kammermusik (Telemann, Buxtehude, Mozart) ihre Kräfte zu erproben.

„Eigene Musikstücke“, so nannte sich eine Veranstaltung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Bonn, die ganz den Kompositionen von vier gegenwärtigen Mitgliedern dieses Seminars gewidmet war. Eingangs wies Professor Schiedermair, der um wohlwollendes Gehör für diese jungen Komponisten bat, auf die im Musizieren der Hitler-Jugend zum Durchbruch kommende nordische Linearität hin, die man namentlich in kleinen Städten immer noch mit überwundener Atonalität verwechsle. Diese Linearität zeigte sich am deutlichsten in den drei A-cappella-Chören zu drei Stimmen von Alfred Becker, namentlich in der Motette „Memento verbi tui“, eine geschickte Stilimitation niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts, von denen sich auch die beiden modernen Madrigale „Spätherbst“ nach Worten von Hambach und „Der Frühling“ von Hölderlin beeinflußt zeigten. Eine „Kleine Frühlingskantate nach alten Volksliedern“ für einstimmigen Chor und Begleitung von Streichern, Flöte, Klarinette und Orgel von Helmut Fritsch gibt nach Art der Volksliedkantaten der Schulmusik und der Jugendbewegung einigen Frühlingsliedern instrumentale Umrahmung und Untermalung. Die dem Umfange nach gewichtigsten, aber auch problematischsten Werke steuerten Helmut Degen und Wilhelm Broel bei.

In eine ganz andere Welt führte der eine halbe Stunde darauf stattfindende 5. Musikabend der NS.-Kulturgemeinde, der dem musikalischen Schaffen des aus Bonn stammenden, jetzt als Erzieher in Duisburg tätigen Komponisten Ludwig Neuschröer gewidmet war. Hier singt ein zarter, gefühlvoller Lyriker, angeregt von den Groß- und Kleinmeistern des deutschen Liedes von Schubert bis Brahms. Die zahlreich erschienenen Freunde seiner Muse kargten nicht mit anerkennendem Beifall.

Als Sonderveranstaltung der NS.-Kulturgemeinde in Wismar gab das verstärkte Städtische Orchester sein zweites volkstümliches Sinfoniekonzert. Der gute Besuch bewies, daß weite Kreise sich gern ein gutes Konzert anhören, wenn die Eintrittspreise sich in bescheidenen Grenzen halten. Als Solist wirkte der Kammervirtuos Karl Knochenhauer mit, der in dem Konzert für Violoncell und Orchester von Haydn seine Kunst in bester Weise darbot und seine Technik auf die Zuhörer wirken ließ. Im zweiten Teil hörte man die Ouvertüre von „Der fliegende Holländer“, die Ungarische Rhapsodie Nr. 12 und einen Walzer von R. Strauß aus „Der Rosenkavalier“. Den reichen Beifall hatte das Städtische Orchester ehrlich verdient.

Die Juden sind in jedem europäischen Staate Fremde und nichts anderes als Träger der Verwesung.

Lagarde.

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Meisterkonzerte.

Im neunten Meisterkonzert stellte sich Max Trapp mit eigenen Orchesterwerken vor. Der Komponist trug damit in den bisherigen Verlauf dieser Sendereihe eine (im engeren Sinne des Wortes) „modernere" Note hinein, ohne jedoch die Eigengesetzlichkeit dieses Modernen stilistisch zu beherrschen. Seine in letzter Zeit geschriebenen Werke leiden nämlich an einem ganz offensichtlichen Zwiespalt: Hier ist es ein ausgeprägter Formsinn, der in den lebhaften Satzteilen eine dissonanzreiche Klangtechnik entwickelt und mit dieser rhythmisch-dynamische Steigerungen erzielt. Wo es aber gilt, diesen Klangsinn im langsamen Satz, im wertvollen Adagio zu vertiefen und den eigentlichen musikalisch-seelischen Gehalt unmittelbar hervorzukehren, da versagt der Komponist ganz und gar. Er stützt sich dann lediglich auf kleine Improvisationen und kurzatmige Episoden, die allen vorher gezeigten Kraftaufwand von sich werfen und im Gegensatz dazu gleichsam spannungslos zusammenfallen. Der Komponist spricht damit zwei Sprachen, bei denen man nicht merkt, was die eigentliche Muttersprache ist. Und wohlgemerkt: Es handelt sich hierbei nicht etwa um sein Klavierkonzert op. 26, sondern um ein neueres, wenn auch ähnliches op. 32 „Konzert für Orchester", das nach einem formal überzeugenden ersten Satz (Ouvertüre) eben in der hier bemängelten Weise abfällt. Man warf seinerzeit Hindemith mit Recht vor, daß er zeitweilig sehr stark den Charakter des warmen Adagio vernachlässigte. Dieser Vorwurf trifft auch auf Max Trapp zu, selbst wenn er (der Vorwurf) bei Trapp kompositionstechnisch anders zu begründen ist als wie bei Hindemith.

Eine sehr erfreuliche Haltung zeigte dagegen im zehnten Meisterkonzert Josef Haas. Er machte den Funkhörerkreis mit seinem Chorwerk „Das Lebensbuch Gottes" op. 87 bekannt, das die »Musik« bereits im Januarheft anläßlich der Münchener Uraufführung besprach. Mit diesem Werk läßt sich ohne weiteres auch eine Gesamtbeurteilung des Haasschen Kompositionsstils verbinden, wie wir ihn folgendermaßen sehen: Der Komponist zeigte stets eine starke Vorliebe für das Volkslied und das Volksliedhafte, das sich in einer frischen Melodieführung bemerkbar macht. Hierzu trat dann die Ausbildung bei Max Reger, die ihn zu einer ernsten und problemvertieften Harmonik erzog. Überwiegt aber bei Reger der harmonisch schwere Charakter, so lockert Haas diese Harmonik nach einer gewissen Einfachheit und melodisch gestalteten Durchsichtigkeit hin wieder auf. Und in dieser Auflockerung verselbständigt er sein Schülerverhältnis zu Max Reger.

Funkmusikalischer Programmquerschnitt.

Unser funkmusikalischer Programmquerschnitt durch vier Funkwochen sieht diesmal etwas dünn aus. Wenn wir dabei aus anderen wichtigen Gründen drei Sendungen mit Neuaufführungen versäumen mußten (— und zwar die Ursendung der Eklebeschen Oper „Genoveva" sowie je eine zeitgenössische Musikdarbietung aus Breslau und München), so macht diese Versäumnis nicht einmal 1% der Gesamtdarbietungen aus und kann also unseren Eindruck von einem gewissen funkmusikalischen Leerlauf nicht ändern. Natürlich darf man nicht von jeder Sendung einen Programmhöhepunkt erwarten. Andererseits kann aber das Funkprogramm nicht ohne besondere Höhepunkte auskommen, weil es sonst gerade am Lautsprecher besonders unplastisch und uncharakteristisch wirkt. Es muß vielmehr in gewissen Abständen etwas Neues für die ernste und für die Unterhaltungs-Musik herauskommen, — in Abständen, die dem gezeigten Aufwand an Mitteln und Möglichkeiten organisch entsprechen müßten. Statt dessen hören wir immer wieder bekannte und überaus bekannte Musikstücke. Wir sollen darin stets und stetig „unsere Meister der Vergangenheit ehren". Sie, die alten Meister, reden sogar in funkischen Hörspielen zu uns selbst, versammeln sich in konkreto am Mikrofon und müssen dabei mit ihren Werken für die literarischen Sentenzen eines Hörspielautors verantwortlich zeichnen. Und selbst dieses Verfahren wäre nützlich, wenn man beispielsweise einmal Richard Wagner mit seinem Donnerwort „Kinder schafft Neues" ans Mikrofon ließe. Dagegen können wir mitunter musikalische Uraufführungen hören, die sich Note für Note mit dem Suitenstil der Jahre um 1710 decken. Oder wenn jemand eine alte Kammeroper noch im Schreibtisch liegen hat, die sich, wie „Die Bärenritter" von Gerstberger, in ganz äußerlicher Weise an das vorbeethovensche Singspiel klammert und damit auch den stilistischen Unzulänglichkeiten dieser Entwicklungszeit verfällt, dann schreibt der veranstaltende Sender (Hamburg) aus Freude über den Begriff einer Opernursendung: Diese Oper sei bereits 1927 komponiert, und es sei zugleich für den kulturellen Stand dieser Zeit charakteristisch, daß dieses Werk erst heute zur Uraufführung komme. — Ja, meine Herren Lektoren: Kulturpolitische Erkenntnisse und

Verbindungen mit den musikalischen Vorgängen sind äußerst nützlich und wertvoll. Sie können aber da unnützlich sein, wo das betreffende Musikwerk in sich noch so unfertig und unausgeglichen ist, daß es weder in den kulturpolitischen Kreis der Vergangenheit noch in den der Gegenwart hineinragt! — Oder betrachten wir die Unterhaltungskunst und Unterhaltungsmusik und fragen, ob sich hier etwas Wesentliches nach der Münchener Intendantentagung geändert hat: Wir möchten es auf Grund sehr, sehr schwacher Programmbeispiele verneinen.

Natürlich äußert sich in allen diesen Fragestellungen immer wieder der allgemeine Sorgenkreis der gegenwartsmusikalischen Stilwende. Leider will man aber in vielen musikalischen Berufsständen diese Stilwende und den damit notwendigen Erwerb von musikalischem Neuland nicht zugeben. Man freut sich der Überschätzung formal-organisatorischer Fragen und schaltet sich von größeren Gesichtspunkten einfach aus mit dem Hinweis: „Es ist nicht mein Amtsbereich!" Man begnügt sich einfach mit dem Gedanken, daß sich das Gute von selbst einstellen müsse, ohne aber zu wissen, daß man sich mit dieser Anschauung in jeder Beziehung nur selbst verneint. Denn wenn es einen Sinn der musikalischen Organisationsarbeit gibt, so ist es nur der: Das zu erwartende Gut mit bestimmten Grundsätzen vorzubereiten, die mit den eigenen „guten" Erwartungen in einem klarbewußten Zusammenhang stehen. Anderenfalls verliert man als Musiker den Maßstab über sich selbst. Was dies nun innerhalb des funkischen Musiklebens weiter bedeuten kann, sei im letzten Abschnitt unserer heutigen Chronik ausgeführt.

Von den einzelnen Sendungen seien heute namentlich erwähnt:

Woche 5 vom 26. Januar bis 1. Februar:

27.: Übertragungen von Ausschnitten vom Konzert der Ungarischen Philharmoniker aus Budapest durch den Deutschlandsender und RS. Stuttgart (Pr.). 28.: Authentische Aufführung der programmatisch gefärbten R.-Strauß-Sinfonie „Aus Italien" durch den Komponisten im RS. München. 30.: Überzeugendes Dirigentengastspiel von Generalmusikdirektor Hans Weisbach-Leipzig im RS. Köln mit dem sehr gut spielenden Kölner Konzertmeister Rudi Rhein als Solisten des Mozart-Violinkonzerts in D-Dur K.V. 218.

Woche 6 vom 2. bis 8. Februar:

2.: Meisterkonzert aus Königsberg mit Werken von Max Trapp. 4.: „Musik der jungen Generation" vom RS. Hamburg mit starker Betonung zweier Werke von Heinrich Spitta. Der Komponist hat hierbei seine Verwandtschaft zur mittelalterlichen Kirchentonalität noch nicht restlos geklärt. 6.: Sehr gute Übertragung des RS. Breslau von der Beuthener Aufführung der Wagner-Régenyschen Oper „Der Günstling". (Die Mussorgsky-Sendungen vom 5. aus Hamburg und Königsberg werden im nächsten Abschnitt geschlossen betrachtet).

Woche 7 vom 9. bis 15. Februar:

8.: Uraufführung der Oper „Genoveva" von Alexander Ecklebe durch RS. Berlin (Pr.). 12.: Ursendung einer Kammeroper „Die Bärenritter" von Karl Gerstberger-Bremen, die über eine lediglich historisierende Einstellung nicht hinauskommt und ein allzu großzügiges Interesse des veranstaltenden RS. Hamburg für „neue" Musik zeigt. Dasselbe trifft auch fast ausnahmslos auf die „zeitgenössischen Werke" in der Hamburger Spätsendung vom 13. zum 14.: Zeitgenössische Werke von J. Brockt durch RS. Breslau (Pr.).

Woche 8 vom 16. bis 22. Februar:

16.: 10. Meisterkonzert aus Breslau mit dem Oratorium „Das Lebensbuch Gottes" op. 87 von Josef Haas. 17./18.: Eine auf zwei Abende verteilte Opernaufführung des Mussorgskyschen „Boris Godunow" in der ungekürzten Uraufführung durch den RS. Frankfurt (Pr.). 21.: Zweites Schuricht-Konzert des RS. Berlin, bei dem das Klavierkonzert von Wagner-Régeny am stärksten interessiert. Dieses Konzert ist sehr gut in seinem rhythmischen und klanglichen Material, das der Komponist nicht etwa motorisch aus sich heraus entwickelt, sondern mehr als eine gegebene, geschlossene Einheit gleichsam fertig „hinsetzt" und mit einer spielerisch-ruhigen Beherrschtheit vorführt. Fast gleichzeitig erfolgt aus Stuttgart die Ursendung des burlesken Oratoriums „Max und Moritz" nach Worten von Wilhelm Busch von Georg Schuler. 22.: Zeitgenössische Musik aus München mit Uraufführungen von Ph. Moher und C. Bresgen.

Das Mussorgsky-Problem am Lautsprecher.

Die Hamburger Bühnenaufführung der Urfassung vom Mussorgskyschen „Boris Godunow" zeigte bekanntlich darin eine gewisse Unausgeglichenheit, daß die Musik und ihre Orchestrierung mitunter stark im Lyrischen bleibt und dann die dramatische Handlung allein gehen läßt. „Diese Musik muß daher oft hart und brutal angepackt werden, wenn sie im Gleichklang mit dem Bühnengeschehen bleiben will." Stützte sich demgegenüber der dirigierende Staatskapellmeister Eugen Jo-

chum trotzdem sehr auf den lyrischen und lyrisch-instrumentierten Gehalt der Mussorgsky-Partitur, so mußte dies ganz besonders bei dem funkischen Querschnitt auffallen, den der RS. Hamburg von dieser Bühnenaufführung machte. Denn hier fiel das Bühnenbild und die unmittelbare szenische Darstellung weg, und es zeigte sich dann gerade am Lautsprecher, daß die Musik allein nicht imstande war, den Gegensatz der dramatischen und der lyrischen Szenenabschnitte auseinanderzuhalten. — Am gleichen Abend hörten wir eine andere Oper von Mussorgsky und zwar den von Tscherepnin bearbeiteten „Jahrmarkt von Sorotschinzi", mit dessen Wiedergabe der RS. Königsberg einen großen Erfolg hatte. Hier hat die Bearbeitung eine so ausgezeichnete Verbindung von Text und Musik geschaffen, daß die funkische Wiedergabe sogar am Lautsprecher ungemein plastisch wirkte. Hinzu kam noch eine ausgezeichnete charakteristische Rollenbesetzung, die das Fehlen des sichtbaren Bühnenvorganges vollständig vergessen ließ. — Wenige Zeit nach der Hamburger Boris-Übertragung erfolgte übrigens eine direkte Funkaufführung des Ur-Boris durch den RS. Frankfurt, die wir leider versäumen mußten. Der veranstaltende Sender machte hier den Versuch, ein größeres Werk im Funk ungekürzt zu bringen und dabei auf zwei Abende zu verteilen.

Das Verhältnis von Reichssendeleitung und ihren Reichssendern mit Nennung der sich hieraus ergebenden funkmusikalischen Aufgaben.

Es hat sich bei einzelnen Sendern sowie bei einzelnen Funkabteilungen das Verfahren eingebürgert, sich bei problematisch auswirkenden Programmgestaltungen ohne weiteres auf eine Abhängigkeit von der Reichssendeleitung zu berufen. Dieses angebliche Abhängigkeitsverhältnis ist sogar zu einem formelhaften Einwand gegen kritische Vorschläge geworden, demzufolge man also gern sagt: „Der Rundfunk ist ein staatliches Institut, und wir sind lediglich die Ausführenden einer vorgesetzten Zwischenbehörde, nämlich der Reichssendeleitung".

Dieser Standpunkt schwankt aber zwischen Selbstverständlichkeiten und Unklarheiten hin und her, die wir hier kurz auseinanderlegen wollen: Wenn man von einer Abhängigkeit oder Bindung sprechen kann, so geht diese uns alle an. Sie liegt in dem einheitlichen Kulturwillen, der eben die lebendige, nationalsozialistische (bzw. nationalsozialisierende) Einheit des ganzen Volkes ausmacht. Diese Bindung ist eine natürliche Gegebenheit, die überhaupt die Grundlage unseres Denkens und Handelns bildet. Der Rundfunk ist dabei ein wichtigster — staatlich anerkannter und staats-anerkennender — Faktor in der Darstellung dieses einheitlichen Kulturwillens und braucht bei der Vielseitigkeit seiner Organisation und seiner Darstellungsmöglichkeiten einen starken Zusammenhalt, wie er eben in der Reichssendeleitung besteht. Dieser Zusammenhalt ist aber kein bürokratisches Gebilde, das nun alle Programme und alles, was mit dieser Programmgestaltung zusammenhängt, in sich aufsaugt. Dieser Zusammenhang ist vielmehr als gegebene Grundlage, gleichsam als kulturpolitischer Rahmen anzusehen, dessen mannigfache Gestaltungsmöglichkeiten den einzelnen Reichssendern zur künstlerisch freien Entfaltung aufgegeben ist. Diese künstlerisch freie Ausgestaltung ist dabei dasjenige, was erst die mannigfaltige Einheit des jetzigen deutschen Rundfunks ausmachen und den verschiedensten künstlerisch möglichen Dialekten der einzelnen Landesteile Raum geben soll. Würde dies anders sein, dann könnte man ja alle Sendungen zentral erledigen, dann brauchte man ja nur ein Programm der Reichssendeleitung.

Natürlich hat der Rundfunk in dieser freien Ausgestaltung auch bestimmte Grenzen zu beobachten, die jedoch nicht zwangsmäßig, sondern rein organisch gezogen und mit der Form des funkischen Hörerzusammenhangs und der funkischen Daestellungsmöglichkeiten gegeben sind. Diesen Zusammenhang gewinnen wir aus der Bestimmtheit des funkisch-kulturellen Aufgabenkreises. Er setzt sich zusammen einmal aus einer staats- und kulturpolitischen Festigung, wie sie — übrigens in prozentual kleinsten Ausmaßen — im Nachrichtendienst und in den täglichen Funkquerschnitten aus dem unmittelbaren Leben der tätigen Nation besteht. Dazu tritt als Hauptgebiet die funkische Unterhaltung, deren Maßstäbe sich schlechthin aus der kulturellen Gesamtstellung des Rundfunks ergeben müssen. Drittens wird sich der Rundfunk auch mit Kunstformen befassen, die im Augenblick weniger einen unterhaltsamen als vielmehr einen zukunftstragenden Charakter haben.

Wenn wir nun in Verbindung mit diesem zuletzt genannten Aufgabenkreis immer wieder eine Konzentration der zeitgenössischen Musikaufgaben fordern, so wollen wir damit nicht, wie es vielfach verstanden wurde, eine funkische Programmverwendung aller zeitgenössischen Werke. Im Gegenteil: Mit diesen hat sich das eigentliche Musikleben selbst auseinanderzusetzen. Wollte man diese Auseinandersetzung nur im Rundfunk durchführen, so würde man der zeitgenössischen Musik mehr Gegner als Freunde schaffen. Ist dagegen vom allgemeinen Musikleben eine stilistische Klä-

rung von bestimmten Werken überzeugend vorgenommen, aus der der zukunftstragende Charakter der jeweiligen Musikstücke eindeutig hervorgeht, so wird sich dann der Rundfunk stets bereit erklären, diesen Werken einen bestimmten Programmanteil einzuräumen. Diese zukunfttragenden Kennzeichen müssen aber so offensichtlich sein, daß auch der Rundfunk mit seinen Zeitschriften gegenüber dem breiteren Funkkreis geltend machen kann: Daß hier der unterhaltende Charakter und dann dort der rein musikalische Gehalt zur Erörterung steht. Und diese Charakteristik muß als die eigentliche Zielsetzung einer plastischen Funkprogrammgestaltung gelten. Wo es aber das Musikleben im großen und ganzen noch ablehnt, Grundbestimmungen über das unterhaltende Moment und über das zukunftstragende Moment herauszuarbeiten, wo sich vielmehr die meisten Musiker noch in höchst unprofilierter Weise um historisch gewordene Stilhöhepunkte herumscharen und diese Höhepunkte damit selbst verwässern, da darf man vom großen Funkhörerkreis für die eigentliche Musikentwicklung auch nicht mehr Interesse verlangen als wie vom Musikerstand selbst.

Unsere Forderungen nach einer Profilierung der Unterhaltungskunst und der entwicklungstragenden Musikwerke betrifft daher nicht das Funkprogramm als solches, sondern vielmehr die Vorarbeiten des Funkprogramms; sie gelten da, wo sich Funk und Musik im ersten Stadium berühren. Leider finden wir aber in dieser Beziehung auf Seiten der Musik die größten Schwierigkeiten. Man erwidert uns stets, daß die Reichsrundfunkkammer doch allein für die funkmusikalischen Obliegenheiten und Gestaltungen maßgeblich sei und der Musikerstand auf einer ganz anderen Ebene arbeiten müsse. Wir wissen nicht, was die Reichsrundfunkkammer dazu äußern mag. Wir können lediglich von unserem Standpunkt aus erklären, daß wir einen solchen Standpunkt für sinnwidrig halten. Wohl ist der Rundfunk und die Reichsmusikkammer für die funkischen Wirkungen und Auswirkungen auch des funkmusikalischen Programmes verantwortlich. Was aber dagegen von Musik, d. h. also von Unterhaltungsmusik und von ernster Musik gespielt werden kann und was überhaupt unter diesen Hauptbegriffen verstanden werden muß, das hängt u. E. in erster Linie von dem Einsatz und dem Angebot rein musikalischer Kräfte ab. Erst wenn die Musikerschaft hierbei eine klare Zielsetzung erkennen läßt, kann sich eine funkische Instanz dafür einsetzen oder zumindestens die Möglichkeiten der funkischen Auswirkungen erproben. Was aber bisher in praktischer und in theoretischer Beziehung von musikalisch dominierender Seite dem Rundfunk vorgelegt wurde, trug zum größten Teil den Stempel der musikalischen Unbestimmtheit in sich, die darüber hinaus noch auf die Unkontrollierbarkeit des unendlichen Wellenraumes eingestellt war. Daß hierbei mancher musikalische Abteilungsleiter im Funk zu dieser Unsicherheit mit beigetragen hat, bedeutet innerhalb dieser Fragestellung kein Sonderproblem.

Kurt Herbst.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Augsburg: Hans Grimm, der Komponist der Oper „Blondin im Glück" steht in engen persönlichen Beziehungen zu Augsburg, so daß unser Stadttheater sein Bühnenschaffen aufmerksam verfolgt. Der Erstaufführung von „Blondin im Glück" war ein starker Erfolg beschieden, der aber in der Wiederholung nicht vorgehalten hat. Die Schuld dafür trägt nicht die Aufführung, die, von Kleinigkeiten abgesehen, einen künstlerisch glänzenden Verlauf in der Inszenierung von B. Miler und unter der Stabführung M. Egelkrauts nahm. Der absichtlich im Halbdunkel gedanklicher Vorstellung gehaltene Märchenstoff, der Traum und Wirklichkeit in unentwirrbare Zusammenhänge webt, gibt dem nicht mehr genügend naiven Publikum Rätsel auf, deren Lösung gar nicht gewollt ist, wohl aber gesucht wird und damit unbefriedigt läßt. Solange die Handlung die Wirklichkeit nicht allzuweit verläßt, bleibt eine frohe Spannung bei der Sache. So im ersten Aufzuge. Sie entgleitet dem Hörerwillen mehr und mehr, je weniger offensichtlich die Grenzen zwischen Realität und Traumleben gezogen sind. Die Musik Grimms ist ein einziger Klangrausch. Sie steigert sich immer zu Ekstasen, auch bei den einfachsten Dingen. Die Ökonomie fehlt, die Verschwendung herrscht. Grimm hat oft köstliche Einfälle, aber er hält an ihnen nicht fest, er verarbeitet sie nicht bis in die letzten Folgerungen, er reiht sie aneinander, ohne allzuoft ihnen innere Beziehungen zueinander zu geben. Darum bedarf er auch die anhaltende, leuchtende Orchesterpracht, die häufig mehr verdeckt als aufhellt. Er ist ein hervorragender Instrumentator. Seine Virtuosität

auf diesem Gebiete überwuchert gern die oft hübschen, beinahe volkstümlich schlichten Lustspielmotive. Egelkraut hatte alle Liebe und Sorgfalt für die Aufführung walten lassen. Das Orchester spielte berauschend schön. Max Reichart-Mannheim sang als Gast den Blondin bezaubernd. Paula Klötzer, Leopoldine Sunko waren ausgezeichnet. Eine Glanzleistung vollbrachte L. O. Boeck als Abubeker. Das Ballett (P. P. Petter) bekundete eine erschütternde Einfallsarmut. Max Herre.

Berlin: Ein Abend beschwingter Opernkunst war ied Aufführung von Pergolesis „Magd als Herrin" im Kameradschaftsheim der deutschen Künstler, deren Ertrag dem Winterhilfswerk zugeführt wurde. Auf der kleinen Bühne hatte Benno von Arent eine köstlich echte Rokokobühne aufgebaut, auf der Hans Niedecken-Gebhardt das heitere Spiel mit drastischer Realistik und doch mit feiner Stilisierung in Szene setzte. Man darf diese Aufführung als eine Geburtstagsfeier ansehen, denn am 16. März sind es 200 Jahre her, daß Giovanni Battista Pergolesi geboren wurde. Seine Bedeutung für die opera buffa und darüber hinaus für die Gesamtentwicklung der komischen Oper kann kaum hoch genug veranschlagt werden, wenn er auch, den bereits mit 26 Jahren die Götter zu sich holten, mit seinen wenigen Werken nur Wegbereiter sein konnte. Künstler der Staatsoper gaben der Aufführung ein besonderes Gesicht. Als Uberto, der von der schlauen Magd überlistete alte Junggeselle, gab Rudolf Bockelmann in Gesang und Spiel eine Meisterleistung. In der Titelrolle gefiel Tresi Rudolph durch stimmliche und darstellerische Anmut, und den stummen Diener zeichnete Jens Keith mit tänzerischer Beweglichkeit und treffsicherer Pantomimik. Das aus Mitgliedern der Staatsoper bestehende Kammerorchester betreute Hanns Udo Müller.

Die Volksoper im Theater des Westens hat sich ein besonderes Verdienst erworben, indem sie noch in der ersten Spielzeit den „Barbier von Bagdad" herausbrachte, das Meisterwerk des feinsinnigen Musikers und Poeten Peter Cornelius. Vergleiche mit Rossinis „Barbier" werden, vom Theater aus gesehen, immer zum Nachteil von Cornelius ausfallen, der zu sehr Lyriker war, um der Bühne eine wirkliche dramatische komische Oper schenken zu können. Aber andererseits liegt in dieser Lyrik der Vorzug seines Werkes, das stets als mutiger Versuch, den neuen Typ einer deutschen komischen Oper zu schaffen, seine besondere Stellung auf unseren Bühnen behalten wird und dessen Musik in jedem Takt von der Meisterschaft ihres Schöpfers zeugt. Die Aufführung der Volksoper setzte dem musikalischen Schwerpunkt des Werkes eine sehr erfolgreiche szenische und darstellerische Auflockerung entgegen. Das Buffo-Element war besonders unterstrichen, und eine kräftige Komik erhöhte die Theaterwirkung. In den Spielszenen ließ Max Hofmüller eine gedämpfte Ausgelassenheit walten, die dem Charakter des Werkes entspricht. In die Bühnenbilder hatte Peter Krausen echten orientalischen Märchenzauber gebannt. Unter der straffen Stabführung Fritz Volkmanns bewährten sich Rudolf Dreßlmair als Nureddin, Erich Rauch, namentlich im komischen Spiel ein überzeugender Barbier, Hildegard Weigel, Eva Adamy, Ernst Renzhammer und Hans Heinz Wunderlich. Den Chören der Volksoper weiß Ernst Senff stets einen besonders abgerundeten Klang zu geben.

Mit der Aufführung der „Toska" griff das Deutsche Opernhaus als zweite Berliner Bühne in dieser Spielzeit nach dieser nie versagenden Erfolgsoper. Die Neuinszenierung sucht mit Glück das übliche Opernthema zu vermeiden und kommt dem Werk mit einer aufs höchste gesteigerten Realistik und Theatralik bei. Hans Batteux, der bereits bei der „Traviata" mit kühnen szenischen Neuerungen aufwartete, hat hier einen Stil gefunden, dessen dramatische Wirksamkeit man bis auf einige Übertreibungen, z. B. die Lautsprecherverstärkungen der Chöre, nur billigen kann. Die Handlung ist szenisch und schauspielerisch ungemein belebt. Schon das Bühnenbild des ersten Aktes gibt mit seinem quergestellten barocken Prachtraum und der rechts angeordneten Staffelei Ungewohntes, überzeugt aber. Der zweite Akt mit dem gewölbten Palastraum und dem zentral angeordneten Tisch bedeutet gleichfalls eine überraschend glückliche Lösung. Die enge Zusammenarbeit des Spielleiters und Bühnenmalers (Paul Haferung) macht sich überall angenehm bemerkbar. Das Spiel Toska—Scarpia wird zu einem nervenaufpeitschenden Furioso gesteigert. Trotzdem paßt es in diesen Aufführungsstil, wenn der Träger der „lyrischsten" Partie, der Tenor, seine Arien im Sinne der italienischen opera seria an der Rampe singt. Neu in der Partie der Toska war Bertha Stetzler, eine vielversprechende Sängerin, die stimmlich gut durchhielt und einen Sopran, der weite Ausdrucksmöglichkeiten zuläßt, einsetzen konnte. Der Cavaradossi ist Fidessers beste Rolle. Schade, daß den Forte-Glanztönen der Höhe kein Piano entspricht. Hans Reinmar als Scarpia: ein Dämon des Bösen, stimmlich von packender Gewalt und darstellerisch gerade durch seine unintrigantenhafte, sparsame Charakterisierung von

stärkster Wirkung. Walter Lutze am Pult verband das Puccinische Melos mit motivischer Ausfeilung, hielt aber manchmal allzusehr im Tempo zurück. In kleinen Rollen bewährten sich Anton Baumann, Hans Florian, Erwin Heyer und Hans Broermann. Hermann Killer.

Hamburg: Die Staatsoper richtet auch in diesem Winter ihre Haupttätigkeit im Ausbau des Spielplanes auf weitere Erneuerung der Repertoire-Opern. Es folgte jetzt „Carmen", die in gründlicher Vorbereitungsarbeit musikalisch und szenisch, allerdings im Schwerpunkt der Neugestaltungsarbeit mehr nach der Ausstattungs-Seite hin verlegt, eine blitzblanke neue Form erhalten hatte. Eugen Jochum gelang es, die vorhandenen musikdramatischen Züge der Partitur, im ganzen freilich mehr aus deutscher Einstellung heraus, gut zu belichten; die Bühnenbilder von Gerd Richter zeichneten sich durch realistische Gegenständlichkeit in der Veranschaulichung des dramatischen Schauplatzes aus. In der Titelpartie trat Irmgard Gerz erstmalig recht erfolgreich in einer größeren Aufgabe heraus, eine Carmen, aus dem Zwischenfach, fast soubrettenhaft in der Erscheinung, aber doch genügend kräftig in Stimme und Stimmfarbe, um die Ansprüche der Partie zu erfüllen. Qualitativ schwächer wirkte diesmal Wladislaw Ladis (Don José), der Bruder Kiepuras, der, obwohl an sich ein geschmackvoller, mit italienischen bel canto-Wirkungen vertrauter Sänger, noch nicht zureichend die Erwartungen erfüllt hat, die man mit seiner Verpflichtung für die großen Tenorpartien verband. Der Künstler hat immer noch mit Schwierigkeiten in der Beherrschung der deutschen Sprache zu kämpfen, die zweifellos auch auf die stimmliche Erscheinungsform zurückwirken.
Max Broesike-Schoen.

München: In der Bearbeitung von Wolfram Humperdinck und Adolf Vogl hielt „Die Heirat wider Willen" ihren Einzug in die Bayrische Staatsoper. Sicher stellte der Text, den seinerzeit die Gattin Humperdincks mit viel Geschmack aus des älteren Dumas „Das Fräulein von St. Cyr" zurechtgemacht hatte, nicht das Ideal dessen dar, was der echtdeutsche poesievolle Schöpfer unserer schönsten Märchenoper als Vorwurf zu einer Volksoper sich erträumte. Dennoch hat seine anmutige Musik das durchaus belanglose Libretto in einer so wundervollen Weise geadelt, daß man die Kleinheit des Vorgangs geradezu vergessen kann. Immerhin waren die in den ersten Vorstellungen klar zu Tage tretenden Schwächen des Stücks zu beseitigen, die vor allem in dem melancholischen Schluß lagen — der Meister war dafür gewesen, die Frivolität zu bestrafen, was sich aber im Lustspiel (!) als unzweckmäßig erwies. So haben denn die Bearbeiter den Ernst des letzten Aktes wieder in Scherz gewandelt, gleichzeitig einige Kürzungen angebracht und das Ganze psychologisch so weit als angängig vertieft — ein schwieriges Unterfangen, das jedoch, wie die Vorstellung zeigte, als gelungen angesehen werden kann. Am meisten überrascht dies in musikalischer Hinsicht — es waren Einlagen, Umstellungen usw. zu machen, die sich so trefflich dem übrigen einfügen, daß eine Naht kaum zu entdecken ist.
Die Neueinstudierung unter Tallingers und Barrés Leitung mit schönen Bühnenbildern Reigberts und mit Krauß und Rehkemper, Feuge und Schellenberg, Hann und Ruepp in den Hauptrollen wurde vom Zuhörerkreis des Nationaltheaters sehr freundlich aufgenommen.
Oscar von Pander.

Nürnberg: Die Hoffnungen, daß die äußere Renaissance des Opernhauses auch zu einem inneren Ausbau und künstlerischen Aufbau führe, beginnen sich zu erfüllen. Bernhard Conz, gegenwärtig erster Kapellmeister in Königsberg, wurde auf Grund eines Gastspiels („Rigoletto") für die kommende Spielzeit neben Alfons Dressel verpflichtet, dem damit endlich die notwendige Entlastung zuteil wird. Nachdem bereits im Vorjahre einige verwaiste Posten (vor allem der des Heldentenors und der ersten Spielaltistin) vollgültig besetzt werden konnten, ist die Ergänzung noch immer Ziel der Initiative des Intendanten. Auch das Orchester ist in diesen allgemeinen Aufbau mit einbezogen worden. Es ist damit zu erwarten, daß der Spielplan ein weniger stereotypes Gesicht annehmen wird und das Schwergewicht nicht mehr als notwendig auf den Schultern der heiteren Muse zu liegen kommt. Vielleicht wird künftighin auch das Gebiet des zeitgenössischen Opernschaffens weniger stiefmütterlich behandelt werden. In der laufenden Spielzeit können wir hier nur die Erstaufführung von Wagner-Régenys „Günstling" registrieren, die ebenso bezwingende wie zwiespältige Eindrücke hinterließ. Das Textbuch Nehers kommt der musikalischen Gestaltung sehr entgegen. Das barocke Vorbild wird nicht nur im formellen Aufbau sichtbar. Im Thematischen mußte an den entscheidenden Stellen Händel Pate stehen. Aber die Zusammenschweißung stilistisch recht heterogener Elemente ist nicht immer überzeugend gelungen. Damit soll freilich dem Werk von seiner wegweisenden Bedeutung nichts genommen werden. Alfons Dressel gab dem Werke energische Konturen und überzeugte damit von neuem von seinen übertragenden Fähigkeiten. Seiner Initiative ist auch eine, schon lange auf

unserem Wunschkonto stehende Neueinstudierung von Pfitzners „Palestrina" zu danken. Die schwere psychologische Wucht des Orchestralen war vornehm aus einem klaren Aufbau heraus gesteigert und entbehrte darum nirgends des notwendigen aufwärtstragenden Schwunges. Nicht voll überzeugte der zweite Akt; die starre und gezwungen Art der Inszene geriet hier in einen bedenklichen Widerspruch mit der fast südländischen Hitze der Musik. Den Palestrina sang Fritz Wolf, nicht immer mühelos das Orchester überwindend, aber unvergleichlich im Darstellerischen. Stimmlich bedeutend auch Schmid-Scherfs temperamentvoller Borromeo. Nicht immer „himmlisch" sangen die Chöre, die es an klanglicher Ausgewogenheit merklich fehlen ließen. Immerhin als Ganzes eine Tat voll künstlerischer Hingebung und Nachwirkung. Zum Abschluß des Händeljahres bescherte uns die Oper den „Xerxes" in der textlich wie musikalisch mit dem Original sehr frei umspringenden Hagenschen Bearbeitung. Man tat klug daran, an einigen Stellen stilistische Retuschen vorzunehmen. André Diehl sah sich als Spielleiter dabei vor schwierige Probleme gestellt. Seine Fähigkeit, in tänzerisch gelockertem Darstellungsstil Wichtiges zu beleuchten und Unwesentliches zu schattieren, kam der Eigenart der Vorlage sehr zugute. In Ingeborg Holmgren (Romilda), Carin Carlson (Amastris), Wilhelm Schmid-Scherf (Arsamene), Fritz Wolf (Xerxes) und G. Zeithammer (Elviro) stand ein vorbildliches Solistenensemble zur Verfügung, das Kapellmeister Pitteroff mit gewohnter Routine um die Klippen eines ungewohnten Opernstils steuerte. Nennen wir noch die Neuinszenierung von Gounods „Margarethe" und Verdis „Rigoletto" (die Bernhard Conz als Gast am Pulte sah), so hätten wir die Aktivposten des derzeitigen Spielplans erschöpft. Eine forsche Gangart scheint auch für den Rest der Spielzeit angeschlagen zu werden. „Tannhäuser", „Tristan und Isolde" und „Carmen" sind bereits für die allernächste Zeit angekündigt.

Willy Spilling.

Prag: Ein erfolgreicher Zyklus Wagnerscher Werke, die zum Teil neueinstudiert waren, fand bisher in einer Festvorstellung der „Meistersinger" und in einer Aufführung des „Tristan" mit Anni Konetzni als Isolde seine Gipfelpunkte. Von Neueinstudierungen sind „Zauberflöte" und „Freischütz" zu erwähnen; namentlich das zweitgenannte Werk, das anläßlich des Webergedenkjahres in einer sorgfältigen Neuinszenierung über die Bretter ging, verspricht ein dauerhafter Erfolg zu werden. Carl Maria von Weber, seinerzeit der große Reformator der Prager Opernbühne, wäre mit dieser Aufführung wohl zufrieden gewesen. — Auch bedeutende Gäste konnte unser Theater willkommen heißen: in „Figaro" gastierte Karl August Neumann von der Berliner Staatsoper, ferner hörte man die vor kurzer Zeit aus Amerika zurückgekehrte Sängerin des Tschechischen Nationaltheaters Mila Kocova als „Königin der Nacht" in einer Vorstellung der „Zauberflöte".

Friederike Schwarz.

Konzert

Berlin: Es ist eine schöne Tradition des Philharmonischen Orchesters, einmal im Jahr das sinfonische Gesamtschaffen Beethovens in zyklischer Form zu volkstümlichen Preisen aufzuführen und zur Leitung führende Dirigenten aus dem Reich zu verpflichten. So werden in diesem Jahre u. a. Wilhelm Sieben-Dortmund, Hans Weisbach-Leipzig, Peter Raabe-Berlin am Pult erscheinen. — Rudolf Schulz-Dornburg fiel die Eröffnung des Zyklus zu. Die jugendlich-federnde Schwungkraft seines Dirigierens fällt sofort in die Augen. Er ist in der Entwicklug, die zeitweilig problematische Formen annahm, nicht stehen geblieben, sondern hat eine Klarheit der Hand erworben, die heute überzeugender Ausdruck eines stilsicher gestaltenden Willens geworden ist. Die Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" und „Die Geschöpfe des Prometheus" und die Erste Sinfonie C-Dur legten beredtes Zeugnis ab für seine „Form", die sich jeder Kritik stellen kann. Vor allem fesselte die Prometheus-Ouvertüre durch die rhythmisch aufgelockerte, fast tänzerisch inspirierte Wiedergabe. Allerdings gebührt dabei den Philharmonikern bedingungslose Anerkennung, deren Form unabhängig von allen Zufälligkeiten eine Höhe künstlerischen Ausdrucks hält, die immer neu bezwingt. Käte Heidersbach sang schlicht und kultiviert die Klärchen-Lieder aus „Egmont", aber man sollte diese Lieder nicht in den Konzertsaal verpflanzen, wo sie ihren improvisatorischen Charakter, der im Schauspiel unmittelbar anspricht, leicht verlieren. Erich Röhn geigte mit edler Tonempfindung die zwei Romanzen (G-Dur und F-Dur) für Violine und Orchester.

Im Bechsteinsaal konzertierte das Riele-Queling-Quartett. Die starke musikalische Persönlichkeit Riele Quelings stand im Vordergrund. Sie spielte in jeder Beziehung die erste Geige und riß durch Musikbesessenheit ihre Spielkameradinnen (Lotte Hellwig-Osten, Gerda van Essen und Ilse Bernatz) zu einer Hochform mit, die in der klanglichen Ausgewogenheit, der Farbigkeit und Plastik des Zusammenspiels den Charakter einmaliger Neuschöpfung offenbarte.

Haydn, Beethovens Cis-Moll und Brahms' A-Moll-Quartett waren die Säulen ihres Programms. Das Reiterquartett Haydns hat man wohl selten so vollendet schön gehört. Der Wille zum klassischen Edelmaß der Interpretation wurde von einem vitalen Temperament durchpulst und durchblutet.

Koel Hazemberg aus Groningen (Holland) ist ein schwerblütiges Dirigiertemperament, das kräftig zuzupacken weiß, aber sich vor dem Aussichherausgehen zurückhält und deshalb den letzten Aufschwung noch schuldig bleibt. Mit wuchtigen Taktschlägen erreicht der junge Dirigent in der Stauung musikalischer Spannungen monumentale Wirkungen, die sich in der erstmalig aufgeführten Sinfonie in B-Dur des Franzosen Ernest Chausson und freizügiger Form steigert. Es ist kaum begreiflich, daß diese vor bald fünfzig Jahren entstandene Sinfonie des im Jahre 1899 verstorbenen Komponisten erst heute den Weg zu uns gefunden hat. Chausson, ein Meisterschüler von Massenet und C. Franck, war Vorläufer und Wegbereiter des Impressionismus. Vor allem haben die beiden ersten Sätze der Sinfonie die verhaltene Kraft einer leidenschaftlichen Thematik, die sich auch ohne den stellenweise lauten Einsatz von vier Trompeten behauptet. Das Landesorchester folgte der zielbewußten Leitung Hazembergs mit erstaunlicher Spielfreudigkeit. Es hatte sich auch in der Busoni-Bearbeitung der spanischen Rhapsodie von Franz Liszt schwungvoll bewährt. Wie hier der chilenische Pianist Claudio Arrau klavieristische Klangfülle gegen massive Orchesterfülle setzte und sich triumphal durchsetzte, weckte als faszinierende Meisterleistung einhellige Begeisterung.

Friedrich W. Herzog.

Es fällt nicht schwer, in jedem Monat über eine Reihe künstlerisch hochwertiger Konzerte in Berlin zu berichten. Dabei wird man jedoch immer wieder eine Gleichförmigkeit der Programmgestaltung, ein Kleben am bewährten Alten feststellen, das in seiner Starrheit zu denken gibt. Um so mehr ist jeder Versuch zu begrüßen, der diesem träge gewordenen Betrieb frisches Blut zuführt und mit Wagemut auf neuen Wegen vorstößt. Es ist bezeichnend, daß sich die meisten Uraufführungen neuer Werke, das Herausstellen noch unbekannter Künstler überwiegend in den Nebenkonzerten, im kleineren Kreise abspielt, aber es ist auch erfreulich, daß diese kleineren Kreise ein Publikum darstellen, bei dem die Kunst wirklich auf fruchtbaren Boden fällt. Einen neuen Versuch der Aktivierung unseres Musiklebens stellt die vom NS. Studentenbund und Studentenring der NS. Kulturgemeinde ins Leben gerufene Reihe „Junges Schaffen" dar, die schöpferischen jungen Menschen die Wege für ihre künftige Arbeit ebnen will. Musik und Dichtung der 20- bis 25jährigen wird hier zu Worte kommen, wobei selbstverständlich gewisse Grundforderungen, die an ein Kunstwerk zu stellen sind, erfüllt sein müssen. Wir zweifeln nicht, daß dieser Pionierarbeit, wird sie nur mit der nötigen Folgerichtigkeit und Hartnäckigkeit durchgeführt, über kurz oder lang ein Erfolg beschieden sein wird, der die musikalische Entwicklung unserer Zeit maßgeblich anregen oder beeinflussen könnte. Eine einzelne Bewertung der in der Staatlichen Hochschule für Musik aufgeführten Erstlingswerke würde ein schiefes Bild geben. Aber man darf doch feststellen, daß durchweg ein gewisses handwerkliches Können und ein musikantisches Temperament vorhanden war, wenn sich auch noch in keinem Falle ein entscheidendes Urteil fällen läßt. Klaviersuiten von Otto Spar, Heinrich Brühl und Willi Dreßler, eine Spielmusik für drei Geigen von Jensjürgen Rohwer, sehr ansprechende Lieder von Friedrich Zipp, Variationen von Joachim Reuß und ein Septett von Günter Dopel fanden bei einer aufgeschlossenen Hörgemeinde Anklang, namentlich auch durch die Interpretation Karl August Schirmers (Klavier) und Fred Drissens (Gesang).

In den Orchesterkonzerten der Philharmoniker begrüßte man als willkommenen Gast Hans Pfitzner, den seine Gemeinde mit größter Herzlichkeit feierte. Das Hauptwerk des Abends war sein Es-Dur-Klavierkonzert, dessen herbe Romantik durch das kraftvolle, mit einer vorbildlichen Einfühlung in das Werk und erstaunlicher Technik verbundene Spiel Maria Koerfers seine tiefgreifende Wirkung nicht verfehlte. Pfitzner begleitete mit derselben Beseelung und orchestralen Ausgewogenheit, mit der er die „Liebesmelodie" aus seiner Oper „Das Herz" zum Erklingen brachte. Zwei Ouvertüren, die zu Rezniceks Oper „Donna Diana" und Rossinis Tell-Ouvertüre, umrahmten den Pfitzner-Teil, der in einer Anzahl seiner Orchesterlieder eine gern gehörte Ergänzung fannd.

Eugen Jochum brachte diesmal die „Unvollendete" von Schubert und die 1. Sinfonie von Brahms zur Aufführung, im großen gesehen also sinfonische Lyrik und Dramatik. Bis auf einige Eigenwilligkeiten in den Zeitmaßen, namentlich den auffällig langsamen ersten Schubertsatz gefiel diese temperamentvolle, dynamisch auf große Steigerungen angelegte Deutung Jochums. Solist des Konzerts war Marcel Wittrisch, der Richard Strauß und Franz Liszt sang.

An zwei Abenden spielten Bruno Hinze-Reinhold und Paul Grümmer Beethovens sämt-

liche Kammermusik für Klavier- und Violoncello. Die Hörerschaft war erfreulich zahlreich, ein Zeichen dafür, daß derart methodische Veranstaltungen nach wie vor beliebt sind. Beide Künstler sind als sichere Könner und geschmackvolle Musiker seit langem bekannt. So kam ein im Geistigen und Klanglichen wohl ausgewogenes Zusammenspiel zustande.

Zu den bemerkenswertesten Veranstaltungen, die der Wiederbelebung alter Musik mit historischen Instrumenten galten, gehörte ein Abend im Haus der Presse, der Kammermusik des 18. Jahrhunderts brachte. Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Philipp Emanuel Bach und eine sonst kaum gehörte Flötensonate von J. B. Wendling, dem aus Mozarts Leben bekannten kurpfälzischen Flötisten, erklangen in stilreiner Ausführung auf einem Hammerflügel von 1780, einem italienischen Cello von 1753, einer von Kirst, dem Flötenbauer Friedrichs des Großen verfertigten Flöte und Nachbildungen von alten Violinen und Bratschen. Lilli Kroeber-Asche, Gustav Scheck, Grete Eweler und August Wenzinger bewährten sich erneut mit ihrer schon oft bewiesenen Spielkultur.

In dem Kölner Kammerorchester lernte man eine Vereinigung kennen, die eine hohe künstlerische Disziplin mit echter musikantischer Frische verbindet. Das Orchester besteht fast zu gleichen Teilen aus Männern und Frauen, ist vortrefflich aufeinander eingespielt und wird von seinem Dirigenten Heribert Weyers straff zusammengehalten. Die Tongebung ist durch die Mitwirkung ausgezeichneter Solisten von erfreulicher Klarheit. Ein Programm mit Werken von Bach, Dittersdorf, Händel, Haydn und den als Seltenheit in unseren Konzertsälen besonders interessanten, 1905 entstandenen Intermezzi Goldoniani, einer im Geist des großen italienischen Lustspieldichters geschriebenen Suite, hatte besondere Anziehungskraft. Die Solisten des Abends, der Cembalospieler K. H. Pillmy und die Geigerin Riele Queling, erwiesen sich erneut als erstrangige Musiker.

Zu den großen Erlebnissen des Konzertwinters zählte die Aufführung der Matthäus-Passion unter Furtwängler in der Philharmonie. Bereits vor fünf Jahren war sie an der gleichen Stätte und unter demselben Dirigenten erklungen. Heute ist Furtwänglers Interpretation zu einer vollendeten Reife und Innerlichkeit gediehen. Der Momumentalstil, der hier erstrebt und erreicht wird, erfüllt die letzten Möglichkeiten des Konzertsaales. Bei Furtwängler bleibt alle Dramatik voll gewahrt, werden die großen Steigerungen der Chöre mit erschütternder Wucht heraufgeführt, wie andererseits die Choräle in höchster klanglicher Ausgewogenheit erstehen. Die künstlerische Geschlossenheit, die mit aller Kraft der Einfühlung nachschaffende Gestaltung brachte eine Wirkung zustande, die in dem ergriffenen Schweigen der Hörer beredten Ausdruck fand. Neben den Philharmonikern stand als herrlich ausdrucksfähiger Klangkörper der vom Jugendchor der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik verstärkte Bruno Kittelsche Chor. Unter den Solisten ragte Karl Erb als Evangelist hervor, die anderen Partien sangen Jo Vincent, Enid Szantho, Felix Löffel und Fred Drissen.

Vokale Kammerkunst in schönster Ausgeglichenheit bot ein Abend in der Singakademie mit der Aufführung der immer noch allzu selten gehörten Brahmsschen Soloquartette. Die „Liebeslieder" Werk 52 und die „Zigeunerlieder" Werk 103 gehören zu den schönsten Eingebungen des Meisters: Romantik in klassischer Form, besonders reizvoll durch die mit Brahmsscher Meisterschaft durchgeführte Verbindung von volksliedhafter Melodik und tänzerischer Rhythmik. Ein Soloquartett für diese Aufgabe besonders geeigneter Stimmen: Helene Fahrni (Sopran), Hildegard Hennecke (Alt), Heinz Marten (Tenor) und Fred Drissen (Baß), die durch die Pianisten Franz Rupp und Richard Laugs eine hervorragende Unterstützung fanden, wurde der dankbaren, aber wahre Gesangskultur erfordernden Aufgabe ohne Einschränkung gerecht.

Einige namhafte Sänger weckten erneut mit ihrer Kunst Begeisterung. Gerhard Hüsch sang „zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit", dann Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" und eine Gruppe Schubert-Lieder. Diese Programm-Gestaltung im Rahmen eines Zyklus, der einen Überblick über das Liedschaffen der verschiedenen Zeiten und Völker mit gebührender Berücksichtigung der deutschen zeitgenössischen Komponisten gibt, ist vorbildlich. Hüsch gestaltet mit einer immer wieder erfreulichen Stimmkultur und stilistischer Sicherheit sowohl die tändelnde Anmut des Rokoko, die in diesen Liedern ganz „auf den Gebrauch bei artigen Gesellschaften" zugeschnitten ist als auch das innige Gefühl bei Mozart und die Kunst Beethovens und Schuberts. Auch Rudolf Bockelmann ist ein Meister der Gestaltung. Erstaunlich, wie weit sein Ausdrucksbereich ist. Der Heldenbariton der Staatsoper, den wir so oft in dramatischster Eindringlichkeit auf der Bühne erleben, wandelt sich auf dem Konzertpodium zum Lyriker, dem auch die zarteste Romantik Schuberts liegt. Daß Bockelmanns eigenstes Gebiet auch Loewe-Balladen besonders

liegen, bestätigte er durch meisterhaften Vortrag. Rudolf Watzke reihte sich mit einem Lieder- und Arienabend ebenfalls in die Zahl der großen Liedsänger ein. Bei ihm ist künstlerisch noch nicht alles vollendet, eine ausgesprochene Lyrik liegt ihm weniger. Dafür sprach dieses große, edle, füllige Organ allein schon durch die Schönheit des Materials, ganz besonders bei einigen Arien von Heinrich Schütz.

Unter den Instrumentalsolisten beanspruchten zwei Ausländer besondere Aufmerksamkeit. In der sonntäglichen „Stunde der Musik" in der Singakademie spielte der junge französische Geiger Zino Francescati, ein außerordentliches Talent. Die Leichtigkeit und Eleganz dieses Musizierens, die sich auf eine verblüffend sichere Technik und auf eine überaus gepflegte Tongebung gründet, steht im Dienst echten künstlerischen Nachschaffens, das der Klassik Beethovens ebenso gerecht wird wie dem modernen Rhythmus von Dohnanyis „Ruralia Hungarica". Das Konzert fand im Rahmen der kulturell verdienstvollen deutsch-französischen Austauschkonzerte statt.

Eine Freude war es auch, den großen italienischen Pianisten, Prof. Carlo Zecchi von der Akademie in Rom, zu hören. Sein gänzlich unromantisches, klares und durchgeistigtes Spiel, das technisch und klanglich alle Zeichen einer vollkommenen pianistischen Meisterschaft aufweist, überzeugte in Werken von Vivaldi, Scarlatti, Bach, Beethoven, Chopin und Debussy.

Hans Beltz, den jungen Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik, darf man dagegen als einen typischen Vertreter deutscher Klavierkunst ansehen. Eine romantische Hintergründigkeit ist hinter den Tönen zu spüren, ein Anschlag voller Spannungen, farbig und federnd zugleich, wenn auch noch nicht restlos ausgeglichen. Weber, dessen Klaviermusik immer noch in unseren Konzertsälen vernachlässigt wird, Brahms, Schumann und Max Trapp bildeten das Programm.

In Franz Rupp sehen wir eine der ausgeprägtesten Persönlichkeiten der jungen Pianistengeneration. An Bach und Beethoven bewährte er sich aufs neue. Sein Spiel ist von einer kompromißlosen Ehrlichkeit, technisch makellos und von einer vorbildlichen Plastik. Manchmal wünscht man seinem im übrigen reich abgestuften Anschlag eine größere Leichtigkeit.

Noch sehr unausgeglichen erschien der junge Londoner Pianist Alfred Kitchin, der Beethoven, Brahms, Chopin, Debussy und Liszt spielte, vorläufig aber bei zweifellos großer Begabung noch viel in äußerlichem Virtuosentum stecken bleibt.

Noch eine ausländische Künstlerin vermittelte starke Eindrücke, Irena von Dubiska, die in ihrem Heimatlande zu den ersten Meistern ihres Instrumentes zählt. Die Erwartungen, die man auf ihren Abend setzte, trogen nicht. Der Ton ist nicht sonderlich groß, aber von schlackenloser Schönheit, das Spiel durchsichtig und klar, dabei von echtem musikantischen Temperament und virtuos im besten Sinne. Mit Werken polnischer Komponisten gab sie neben den Meistern der Klassik einen aufschlußreichen Überblick über die neuere polnische Geigenliteratur.

Hermann Killer.

Im Mittelpunkt von Lula Myß-Gmeiners 2. Liederabend stand Schumanns Liederreihe „Frauenliebe und Leben". Die innige geistige Verbundenheit der Künstlerin mit dem jeweiligen Stimmungsgehalt der Schumannlieder ließ die blühende Romantik in denselben in reichstem Maße erleben. Mehr durch die Reife ihrer Gestaltungskraft als durch ihre stimmlichen Mittel löste sie immer wieder starke Wirkungen aus, die durch Raucheisens vollendete Begleitkunst noch unterstrichen wurden, indem er in Vor- und Nachspielen die Stimmung der einzelnen Lieder trefflich vorbereitete oder vertiefte.

Am Klavierabend der jungen Griechin Anna Antoniades lernten wir ein Talent kennen, das die Erfüllung einer großen Hoffnung ahnen läßt. Beethovens A-Dur-Sonate op. 101 spielte sie mit einwandfreier Technik und strenger Sachlichkeit. Schumanns Fantasie C-Dur op. 17 lag bisweilen an der Grenze ihrer Ausdruckskraft.

Der dänische Tenor Thorkild Noval stellte sich mit Liedern von Schubert, Grieg, Wolf, R. Strauß u. a. vor. Sein glanzvolles, weiches Organ steigerte sich in weit gespannten Melodiebögen zu hinreißender Klangschönheit. Die Farbigkeit und Tiefe des Ausdrucks zeugten von einer sinngemäßen geistigen Erfassung der Lieder. Leider überschritten einige Gesänge die dem Künstler angemessene Höhenlage. Wilhelm Brückner-Rüggeberg war ein gewissenhafter und anpassungsfähiger Begleiter.

Elisabet Swing, Kopenhagen, und Hans Pischner musizierten auf zwei Cembali. Das Spiel auf solchen „alten" Instrumenten moderner Bauart schließt infolge ihrer begrenzten Ausdrucksfähigkeiten leicht die Gefahr in sich, auf die Dauer eintönig und ermüdend zu wirken. Unsere Befürchtung hat sich bestätigt: Das Programm, das in der Hauptsache Werke von J. S. Bach enthielt, wickelte sich in einer gleichmäßigen, motorischen Spielweise ab, in die wenigstens Hans Pischner dann und wann einige kräftige Kontraste einblendete.

Das Strub-Quartett — Strub, Raba, Trampler, Hoelscher — zeigte an seinem Konzertabend,

daß es zu unsern ersten Kammermusikvereinigungen gezählt zu werden verdient. Die größten Anforderungen des Abends stellte Regers op. 109 Es-Dur mit seinen vier verschiedenartig aufgebauten Sätzen, die die Künstler mit ursprünglicher Lebendigkeit und Leidenschaft meisterten. Mozarts Werk D-Dur K. V. 575 erstrahlte in duftiger Eleganz, ebenso wurde Beethovens op. 127 Es-Dur mit größter technischer Sauberkeit vorgetragen.

In bunter Reihenfolge hatten die Sopranistin Maria Oertel und der Cellist Armin Liebermann ein unseren Zeitgenossen Pfitzner, Graener und R. Strauß gewidmetes Programm zusammengestellt. Die Sängerin bestrickte durch ihr besonders in der Mittellage wohllautendes, warmes Organ. In den dramatischen Stellen könnte sie noch überzeugender wirken. Der Cellist gestaltete die langsamen Sätze in Graeners Suite op. 66 und R. Strauß' F-Dur-Sonate op. 6 besonders glücklich. Dagegen klang sein Ton in der Höhenlage und bei schnellen Passagen nicht genügend entmaterialisiert. Bei Michael Raucheisens Untermalung vermißte man diesmal die sonst gewohnte lebendige Frische im Spiel.

Das Zernick-Quartett (Zernick, Schwoon, Kirchner, Loeschmann) spielte Beethoven, Reger und zum Schluß das Quintett Es-Dur op. 44 von Schumann unter Mitwirkung von Hans Beltz. Letzterer übernahm vom ersten Akkord an die Führung und legte mit viel Temperament ein flottes Tempo vor. Die vier Partner musizierten mit gesundem Empfinden, wenn auch ihr Spiel im einzelnen nicht immer ausgeglichen war.

Eduard Erdmann hatte Schubert auf das Programm seines Klavierabends geschrieben. Der geistig und technisch überlegene Gestalter erschloß die Klangwelt Schuberts in klarer Durchleuchtung. Trotz der Vorzüge seiner Interpretation hätte die Wiedergabe der „Drei Klavierstücke" (1828) und der C-Moll-Sonate op. posthum. einer stärkeren Betonung der Gegensätze bedurft.

Das ausgedehnte Schumann-Programm des Pianisten Siegfried Schultze mit der Fis-Moll-Sonate, den Waldszenen, der Kreisleriana und den Davidsbündlertänzen stellte sowohl an die Aufmerksamkeit der Zuhörer, sowie an die Gestaltungskraft des Künstlers nicht geringe Anforderungen. Siegfried Schultze zeigte sich ihnen in der Gediegenheit der Darbietung voll gewachsen. Bei seiner verstandesmäßigen Beherrschung der Werke von der technischen Seite wird sich auch noch eine geistige Durchdringung erreichen lassen.

Annina Colombara setzte sich mit feingebildetem Können für Lieder von Vollerthun, denen nicht immer Originalität des musikalischen Einfalls nachgerühmt werden kann, tatkräftig ein. Dazwischen ließen sich Monica Koestel (Cello) und Rohtraut Koestel (Violine) mit Werken von Brahms, Busoni einerseits und von Händel, Franck andererseits hören, deren Vortrag dem Schwesternpaar in Bezug auf Technik und Stil mancherlei Schwierigkeiten bereitete. Besonders für die Geigerin bedeutet die Kunst des Violinspiels, namentlich der Bogenführung, ein Gebiet, in das sie erst vordringen muß. Gustav Beck begleitete am Flügel gewissenhaft und lebendig mit sicher führender Hand.

Hervorragendes leistete das Klavier-Trio Hans Erich Riebensahm, Klavier, Bruno Masurat, Violine, und Hans Schrader, Cello. Die drei lösten ihre Aufgabe (Trios von Reger, Beethoven, Smetana) mit wahrer, hingebender Musizierfreudigkeit. Die Sätze in Regers E-Moll-Trio op. 102 erfuhren eine plastische Herausarbeitung der Themen im einzelnen, wie auch eine ausdrucksvolle Gesamtwiedergabe.

Am zweiten Abend ihres Beethoven-Zyklus brachten Florizel von Reuter und Nadina Ferreri die Sonaten A-Moll op. 23, A-Dur op. 30, Nr. 1 und C-Moll op. 30, Nr. 2 zu Gehör und erfreuten wieder durch sauberes, verständnisvolles Zusammenspiel, wie durch glänzende, virtuose Technik. Reuters weiche Tongebung gestaltete vor allem die A-Dur-Sonate mit ihrer innigen Adagio-Kantilene zu einem Ausdruck klassischer Gediegenheit. Die feinabgestufte, anpassungsfähige Kunst der Begleitung Nadina Ferreris verdient rühmend hervorgehoben zu werden. Als Beschluß ihres Beethoven-Zyklus spielten die beiden Künstler op. 30 Nr. 3 G-Dur, die Kreutzer-Sonate und op. 96 G-Dur. Das Zusammenspiel gewann an ihrem dritten Abend mehr und mehr an Rundung und Einheitlichkeit. Vor allem entzückte Nadina Ferreri durch ihre anmutige Spielweise — eine harmonische Ergänzung zu der mitunter hervortretenden Herbheit ihres Violinpartners.

„Chor- und Instrumentalmusik aus vorklassischer und klassischer Zeit" betitelte sich die Vortragsfolge des Reichlings-Chors unter seinem Dirigenten Dr. Walther Reichling. Die Chor-Vorträge wechselten ab mit Darbietungen eines von Mitgliedern der Philharmoniker gebildeten Kammerorchesters mit Cembalo. Zu Anfang erklangen italienische und deutsche Madrigale (15. und 16. Jahrhundert). Scherzkanons von Beethoven und Mozart mit ihrer vielseitigen Beweglichkeit lagen für den Chor an der Grenze seines Könnens. Dr. Reichling suchte durch kräftig betonte Zeichengebung präzise Einsätze und eine kontrastreiche Klangformung zu erzielen. Nur selten aber kam der Chor über eine gleichmäßige Volltönigkeit

hinaus. Den Höhepunkt des Abends bildete das G-Dur-Konzert für Cembalo und Kammerorchester von Haydn, das die Cembalistin Anna Barbara Speckner, München, unter Reichlings Leitung temperamentvoll und stilgerecht darstellte, nachdem sie schon vorher im G-Moll-Konzert von Händel ihre hohe Musikalität bewiesen hatte. Drei Chorlieder von Haydn beschlossen die Vortragsreihe.

Der junge Tenor Helmut Melchert hat den Schritt auf das Konzertpodium entschieden zu früh gewagt. Seine Vortragsweise haftet noch zu sehr an Äußerlichkeiten und läßt die Eindringung in den geistigen Gehalt der Lieder vermissen. Sein hellklingendes Organ von großem Umfang dürfte nach fortgesetzter Schulung immerhin große Erwartungen offen lassen. Das anspruchsvolle Programm enthielt Lieder und Arien von Gluck, Händel, Schubert, Reger, Puccini und Bizet. Zwischendurch erklangen drei Lieder von Edmund Schroeder (Erstaufführung), die durch ihren ansprechenden Volkston gefielen. Am Flügel begleitete Friedrich Rolf Albes.

Die Vortragsreihe des Konzert-Abends des Geigers Eugen Forster und des Pianisten Hugo Steurer mit Violin-Sonaten von Mozart, Beethoven und Reger bewies, daß den Künstlern an gediegenem, ernstem Musizieren gelegen ist. Sie bringen zwar gute Voraussetzungen mit, wie künstlerisches Einfühlungsvermögen und saubere Technik, jedoch fehlt ihrem Zusammenspiel noch die überlegene Reife einer vollendeten Stilsicherheit. Der Geiger verfügt über ein vorbildliches Staccato; sein übermäßiges Vibrato ist aber nicht immer angebracht. Er hatte oft Mühe, sich seinem im dramatischen Ausdruck stärkeren Klavierpartner gegenüber erfolgreich durchzusetzen.

Internationalen Charakter trug das Programm der Pianistin Janina Kolischer. Außer Bach-Busoni, Beethoven, Chopin, Liszt waren die Komponisten verschiedener Länder vertreten: Scarlatti (Italien), Mac Kenna (Chile), Cluzeau-Mortet (Uruguay), de Falla (Spanien) und Pick-Mangiagalli (Böhmen). Die Künstlerin von großartiger musikalischer Begabung erfüllte diese ungleichartigen Klavierstücke mit einer bewundernswerten Virtuosität, ohne jedoch immer die nötige Empfindungswärme mitsprechen zu lassen.

Der Organist Karl Heinz Eckert ließ neben älteren Meistern (Buxtehude, J. S. Bach, Reger) auch die Gegenwart zu Worte kommen: Hans Eifler mit zwei Orgelchorälen und H. F. Micheelsen mit einer Toccata über einen Choral und der Passacaglia Werk 18. Die zeitgenössischen Orgelstücke, die durch eine lebendige, erfindungsreiche Thematik fesselten, gaben dem Organisten die Möglichkeit, seine klare Linienführung und mannigfaltige Registrierungskunst in reichstem Maße zu offenbaren. Zum Schluß erhielt Eckert die Aufgabe, über das Thema „Erschienen ist der herrlich' Tag" (Anfangsmotiv des Liedes) frei zu improvisieren, die er mit anerkennenswertem Geschick und überragender Technik meisterte.

In dem Blinden-Konzert Jeromin (Klavier), Groß-Schelsky (Sopran) und Johow (Begleitung) hörten wir 3 Preludes von Bortkiewicz, Impromptu Fis-Dur und Mazurka Cis-Moll von Jeromin. Es ist erstaunlich, mit welcher tiefen Empfindung und Treffsicherheit Jeromin musiziert. Seine Kompositionen bewegen sich stilistisch in den Bahnen Chopinscher Klaviermusik. Alles in allem, der kritischen Betrachtung entsprechend, eine achtenswerte Leistung.

Das Bruinier-Quartett hatte Werke von Cassado, Brahms, Mozart und Hugo Wolf auf sein Programm gesetzt. Die vier Künstler Bruinier, Wehmeyer, Höcker und Waltz waren in klar disponierter Form und entwickelten im fein ausgewogenen Zusammenspiel einen Klangsinn von höchster Kultur. Trotzdem vermochte das Streichquartett F-Moll von Gaspar Cassado mit seinen kurzatmigen, aufgeregten Motiven, in welche merklich Reger hereinspielt, nicht restlos zu überzeugen. Lediglich der letzte Satz mit seinen prachtvollen Kantilenenstellen wurde von den Quartettmitgliedern aufs schönste zur Geltung gebracht.

Eine Fülle von Darbietungen der nächsten Anwärter für den Konzertsaal brachte der Vortragsabend der Gesangsklasse Professor Paul Lohmann an der Hochschule für Musik. Es sind fast durchweg stark beachtliche Leistungen zu verzeichnen. Aus der zweiten Hälfte der Vortragsfolge mit verschiedenen Opernarien verdienen besondere Erwähnung: Elisabeth Schilling und Elfriede Mayerhofer, Sopran, Reinhold Güther, Tenor, Gerhard Mißke, Bariton. Am Flügel waltete mit trefflicher Anpassungsfähigkeit Albert Busch.

Gediegenes Können zeigte der Pianist Richard Rößler seiner Hörer-Gemeinde in Variationen und Fuge op. 81 von Reger und den Davidsbündlertänzen von Schumann. Der stilgewandte Künstler brachte letztere mit höchster Ausgeglichenheit und romantischer Klangmalerei zum Vortrag, wenn ihm auch zuweilen der große, innere Schwung im Spiel abging. Seine zum erstenmal erklungene Komposition „Chromatische Passacaglia" lehnt sich an Vorbilder von Reger und Schumann an. Hans Bajer.

Halle a. S: Im 3. Philharmonischen Konzert gastierte Wilhelm Furtwängler mit dem Berliner Philharmonischen Orchester. Ein solcher Abend gewinnt wegen seiner Einmaligkeit naturgemäß

eine besondere Bedeutung; die ausgereifte Kunst und Klangkultur dieses Orchesters, die überlegene Stabführung Wilhelm Furtwänglers, überhaupt die Sonderstellung eines solchen künstlerischen Ereignisses sollten sich gerade auch auf die Programmgestaltung auswirken. So hätten wir gewünscht, daß das Konzert, seinem Sinn und seiner Aufgabe für das Hallische Musikleben entsprechend, auch mit Werken bekannt gemacht hätte, die uns sonst nicht ohne weiteres zugänglich sind. Es bedarf darüber hinaus jedoch keiner Bestätigung, daß Schumanns Manfred-Ouvertüre und 1. Sinfonie ebenso wie die 3. von Brahms und endlich Wagners Meistersingervorspiel in einer Vollendung dargeboten wurden, die das Publikum zu begeistertem Beifall führte.

Mittelpunkt des 3. Städtischen Sinfoniekonzertes war die Uraufführung einer Orchester-Suite op. 25 „Die vier Temperamente" des Hallischen Komponisten Hans Kleemann, dessen natürlich-musikalischer Begabung wir bereits eine Reihe vortrefflicher Kompositionen — zumeist auf dem Gebiete der Kammermusik — verdanken. Die Orchester-Suite hat auch ohne die von Hans Kleemann gegebenen programmatischen Erläuterungen zu den vier Sätzen: Der Phlegmatiker (Ostinato), Der Choleriker (Capriccio), Der Melancholiker (Elegie), Der Sanguiniker (Rondo), in denen er auf die Berechtigung des Musikers zum Zeichnen menschlicher Charaktereigenschaften und -typen eingeht und schließlich die Deutung seiner Musik gibt, genügend rein musikalische Werte und Momente. Das Werk ist durchaus modern orchestral empfunden, gewiß nicht immer leicht eingänglich, vermittelt jedoch — wie der langanhaltende, ehrliche Schlußbeifall bezeugte — auch dem für die zeitgenössische Musik noch wenig geschulten Hörer einen positiven Eindruck. Vielleicht würde sich dieser noch wesentlich verstärken, wenn Hans Kleemann die einzelnen, im ganzen etwas breit geratenen Sätze straffen und so auch dem Wesen der Suite näher bringen würde. Das Städtische Orchester unter Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoff erbrachte mit dieser Uraufführung erneut den Beweis seiner vielseitigen Ausdrucks- und Gestaltungskraft. Als Solist des Abends — den Dvoraks Sinfonie „Aus der neuen Welt" wirkungsvoll abschloß — feierte Prof. Alfred Hoehn mit dem Vortrag des Lisztschen A-Dur-Konzertes pianistische Triumphe.

In einer Händel-Feier, die von dem Domorganisten Hans Helmut Ernst als 4. Orgelkonzert im Dom zu Halle veranstaltet wurde, wirkte das von der Reichsmusikkammer Ende vorigen Jahres gegründete Mitteldeutsche Landesorchester (Dirigent Gerhard Hüneke, Berlin) mit. Das Orchester, das stellungslosen oder nicht vollbeschäftigten Musikern eine Existenzmöglichkeit bieten soll, ist in erster Linie für die außerhalb Halles liegenden Städte unseres Gaues gedacht. Daß es jedoch auch für Veranstaltungen, für die unser Städtisches Orchester nicht frei ist, mit gutem Erfolg eingesetzt werden kann, bewies der Vortrag zweier Händelscher Orgelkonzerte und des Concerto grosso in G, op. 6, Nr. 6.

Die Kammermusiken Hallischer Künstler nehmen im Musikleben unserer Stadt einen besonderen Platz ein. Das Irma Thümmel-Trio spielte an seinem letzten Kammermusikabend Brahms' C-Dur-Trio op. 87. Daneben stand die von Otto Kleist brillant vorgetragene F-Dur-Cellosonate op. 6 von Rich. Strauß. Das Bohnhardt-Quartett trat im 2. Abend Hallischer Musiker mit Beethovens Harfenquartett und Brahms' Klavierquintett F-Moll (Klavier Anita Wendt) hervor; im gesanglichen Teil wußte Toni Scholtz (Alt) mit Liedern von Brahms und Beethoven zu gefallen. Ein Viola da Gamba- und Violoncello-Konzert, das durch Programmgestaltung und -ausführung gleich wertvoll war, gaben Konzertmeister Christian Klug und Paula Klug-Böckel. Unter Mitwirkung von weiteren Mitgliedern des Städtischen Orchesters wurden bisher unbekannte Werke alter Meister — Carl Stamitz, C. F. Abel, Joh. Pfeiffer u. a. — in hochmusikalischer Wiedergabe aufgeführt. Die Bläservereinigung des Städtischen Orchesters (am Flügel Kapellmeister Karl Hamann) rahmte die vom Ortsverband Halle der NS. Kulturgemeinde durchgeführte Dichterstunde Eberhard Wolfgang Möllers mit Quintetten von Beethoven und Mozart stimmunggebend ein.

Der Liederabend „Im Volkston" zeigte die Robert-Franz-Singakademie, die sonst vorzüglich große Chorwerke auf ihren Programmen hat, auch als Meister auf dem nicht minder schwierigen Gebiete des Volksliedes. Der Abend, der im Zeichen des WHW stand, wurde ein großer künstlerischer Erfolg für den Chor und seinen verdienten Leiter Prof. Dr. Alfred Rahlwes.

Kurt Simon.

Hamburg: Im Philharmonischen Konzert brachte Eugen Jochum als Erstaufführung das Klavierkonzert von Max Trapp, von Walter Gieseking prachtvoll gespielt, das, durchaus organisch, noch im Übergang zwischen Romantik und neuer Kraft des Rhythmus stehend, schon die kräftige zeitkünstlerische Begabung des Komponisten bekundet. Das Kammerorchester der NS. Kulturgemeinde, unter der Leitung von Konrad Wenk, das jetzt dem Konzertring der Ortsgruppe angeschlossen ist, und damit auch wirtschaftlich eine tragfähigere Basis erhalten hat, setzte sich im

ersten dieswinterlichen Konzert für die „Festliche Suite" von Julius Klaas ein. Ein Kammermusikabend der Patriotischen Gesellschaft vermittelte aus dem Manuskript als Neuheit eine „Nachtmusik" von Albert Backhausen (Bremen) für Flöte, Bratsche und Horn. An bedeutenden Solisten waren Alfred Cortot mit einem Chopin-Abend, Gaspar Cassado, der die Pfitznersonate spielte, Edwin Fischer, Günther Ramin mit einem Orgelabend in der Jakobikirche zu Gast, ferner das Wendling-Quartett und das Trio italiano. Beachtenswert war auch ein Kammermusikabend von Fritz Malata (Frankfurt am Main) und Senta Bergmann (München), die die beiden großen einzigen Violinsonaten von Pfitzner und Richard Strauß, dazu noch Brahms' D-Moll auswendig, lebensvoll zum Vortrag brachte.

Die Bestrebungen, den Männerchorgesang neu aufzubauen und in die kulturpolitischen Richtlinien der Zeit einzugliedern, werden jetzt auch in Hamburg umfassend durchgeführt. Zum Kreischormeister für Groß-Hamburg und das Landgebiet wurde Konrad Wenk ernannt, der als Dirigent des Kammerorchesters der NS. Kulturgemeinde und Leiter verschiedener Chöre bereits fruchtbar für die neuen Aufgaben des Musiklebens in Hamburg gewirkt hat.

Die Abteilung „Volkstum und Heimat" der NS. Kulturgemeinde hatte Oskar Fitz (Wien), der besonders im Gebiet der Auslandsdeutschen für die Sinnbewegung unserer Zeit wirkt, zu einem Vortragszyklus einer Abendsingwoche in der Universität eingeladen. Einem interessierten Hörerkreis, vor allem aus Schule und Musikunterricht, werden seine Ausführungen in ihrer warmherzigen, anschaulichen Art manche Anregungen gegeben haben. Max Broesicke-Schoen.

Leipzig: Unter den bisher nicht allzu zahlreichen Neuheiten des Gewandhauses stand die Erstaufführung der „Passacaglia über ein Thema von Händel" von Georg Göhler obenan. Fest auf dem Boden der Tradition stehend und doch mit feinem Sinn für neuartige Bildungen gibt Göhler in diesem Orchesterwerk geradezu ein Schulbeispiel, wie man auch heute noch in Händelscher Art an dem Thema festhalten kann und doch durch diese selbstgewählte Fessel die Fantasie in keiner Weise beeinträchtigt. Unter Leitung des Komponisten hatte die Neuheit starken Erfolg. Im zehnten Konzert vermittelte Abendroth Bruckners „Neunte" in der Urfassung und im nächsten Abend das Vorspiel zum dritten Akt aus Georg Vollerthuns Musiktragödie „Island-Saga", ein leidenschaftlich erregtes Stück, das aber seine volle Wirkung nur im Zusammenhang mit der Bühne tun wird. Das elfte Konzert leitete der Leipziger Generalmusikdirektor Paul Schmitz als Gastdirigent; zum Gedenken an Felix Draeseke brachte er des Meisters „Tragische Sinfonie" zur Aufführung und erinnerte damit an eines der bedeutendsten sinfonischen Werke nach Brahms und Bruckner, das man auch in unserer heutigen Zeit nicht ganz vergessen sollte. Ein Höhepunkt des Konzertlebens war wiederum der Besuch Wilhelm Furtwänglers und seiner Berliner Philharmoniker, die mit Schuberts C-Dur Sinfonie und Beethovens G-Dur Klavierkonzert (Edwin Fischer) Vollendetes gaben. Solisten der letzten Konzerte waren Tiana Lemnitz, Maria Cebotari, Franz Völker, Günther Ramin, Edgar Wollgandt, Gaspar Cassadò und endlich der heimische Anton Rohden, der sich mit der überragenden Gestaltung des Pfitznerschen Klavierkonzertes als Pianist ersten Ranges erwies.

Im vierten Sinfoniekonzert der NS. Kulturgemeinde im Gewandhaus bot Hans Weisbach mit dem Leipziger Sinfonieorchester eine prachtvoll durchgearbeitete Wiedergabe von Regers Hiller-Variationen, während sich Alfred Hoehn mit reifer Künstlerschaft für Regers F-Moll Klavierkonzert einsetzte, sich mit diesem immer noch problematischen Werke einen ungeheuren Erfolg erspielte.

Der Thomanerchor gedachte in mehreren seiner Sonnabend-Motetten des 350. Geburtstages seines einstigen Kantors Johann Hermann Schein und brachte verschiedene chorische Werke dieses Meisters zum ersten Male zum Erklingen. Die Pflege alter Meister, vornehmlich Schein und Schütz, jedoch auch zeitgenössisches kirchliches Schaffen bildet das Hauptgebiet des Universitätskirchenchores und seines Kantors Friedrich Rabenschlag, der sich jetzt durch die Einrichtung regelmäßiger musikalischer Vesperkonzerte ein weiteres Verdienst um die Verbreitung guter Kirchenmusik erwirbt. Besonderem Interesse begegnete auch die Aufführung von „Fausts Verdammung" von Berlioz, die Otto Didam mit seiner Neuen Leipziger Singakademie, dem Leipziger Sinfonieorchester und ersten Solisten in der Alberthalle zu Gehör brachte und damit einen neuen Beweis von der Strebsamkeit und Leistungsfähigkeit seines noch jungen Chores gab. Unter den zahlreichen Kammermusikveranstaltungen standen die Beethovenabende des Elly-Ney-Trios, die Beethovensonatenabende von Florizel von Reuter und Nadina Ferreri, ferner ein Abend des Weitzmann-Trios, ergänzt durch Liedvorträge von R. Bockelmann, obenan. Einen Abend erlesener und vollendeter Quartettkunst gab ferner das Strub-Quartett. Daneben fin-

den auch die von der NS. Kulturgemeinde veranstalteten Kammermusik-Morgenfeiern mit zeitgenössischen Werken im Gohliser Schlößchen mehr und mehr Anklang. Die letzten dieser Morgenfeiern zeigten in Werken von Joachim Kötschau, Otto Wittenbecher, Hermann Ambrosius und Karl Hoyer eine rege Schaffensfreudigkeit unter den jüngeren Leipziger Tonsetzern. Wilhelm Jung.

Plauen: Die Zeit nach Neujahr brachte im Richard-Wagner-Verein ein Konzert um Mozart und Schubert. G. E. Lessing begann mit der Unvollendeten Sinfonie von Schubert, die er zwar exakt und sicher, aber ohne letzte innere Anteilnahme herausbrachte. Weit besser gelang ihm die Es-Dur-Sinfonie von Mozart, bei der er offensichtlich mehr in Stimmung gekommen war, wenn man von ihm auch nicht behaupten kann, daß gerade die zarte Rokokomusik ein ihm wesensgemäßes Schaffensgebiet wäre. Dies kam besonders zum Vorschein bei der Begleitung des Mozartschen C-Moll-Klavierkonzertes, für das er ein wenig mozartisch-besetztes Orchester einführte und auch wenig kammermusikalisch folgen ließ. Er wurde damit den zarten Anschlägen des jungen Dresdener Pianisten Werner Kunad nicht gerecht, der mit dem an sich schon nicht allzu dicken Klaviersatz wenig durchdringen konnte. Wer aber genau hinhörte, merkte, daß sich in dem Künstler ein Mozartspieler von Format ankündigte, der nur noch eine kleine Vermännlichung des Anschlages braucht.

Bedeutsam wurde dann eine weitere „Musikalische Feierstunde" des Konzertamtes der Kreismusikerschaft der RMK. in Verbindung mit der NS. Kulturgemeinde. In der Einführung versuchte man diesmal ganz bewußt, kulturpolitisch vorzugehen, und wertete die zum Vortrag gelangenden Komponisten nach ihren Charakteranlagen, nach ihrer Gesamthaltung, die allein dem Nationalsozialismus wertvoll und maßgebend sein kann. Man mußte allerdings damit rechnen, bei vielen Freunden dieser Komponisten auf Widerstand zu stoßen, die sich nicht ohne weiteres Liebgewordenes rauben lassen wollten. So wurden vor allem einmal die Textdichter Richard Strauß' unter die Lupe genommen, denen kraftvoll Hermann Löns mit den Graener-Liedern entgegen gestellt wurde. Um Strauß und Graener bemühte sich der junge Zwickauer Bariton Hans Kunz, der eine warme, volle und noch entwicklungsfähige Stimme besitzt. Sowohl technischer Vortrag als auch Ausdruck ließen kaum zu wünschen übrig. Begleiterin am Flügel war Margarete Kolb-Plauen, die ihre klavieristischen Künste erst in der Begleitung des Cellokonzertes von A. Dvorak leuchten lassen konnte. Dieses hatte sich Richard Schulze, ein junges aufstrebendes Talent mit vielversprechenden Kräften, angenommen. Ebenso widmete er sich einer Uraufführung des Plauener Kapellmeisters Hans Wolfgang Sachse, einer Sonate für Cello und Klavier, vom Komponisten selbst sicher begleitet. Ein Werk aus bester Laune, schönste Gebrauchsmusik (Rundfunk!), bei dem vor allem der zweite und dritte Satz bestechen, während der erste durch starkes Hervortreten des Klaviers etwas unübersichtlich wird. Hans Stephan.

Prag: Ein Konzertbetrieb von größtem Ausmaß, dem man zum Teil nur eine zweckmäßigere Organisation gewünscht hätte, brachte so manches fesselnde Programm. Von Deutschen Philharmonischen Konzerten sind seit Weihnachten zwei zu verzeichnen; das erste fand als Beethovenabend statt (6. und 7. Sinfonie), das zweite war französischen Werken gewidmet und bot mit Teilen aus Berlioz' Faust die wertvollste Gabe des Abends. Beide Veranstaltungen zeigten das Theaterorchester auf dem gewohnten Niveau. — Von deutschen Chorveranstaltungen ist noch ein Abend des Volksgesangvereins mit Kompositionen von Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner und Theodor Veidl nachträglich zu erwähnen; an Bruckners große F-Moll-Messe wagte sich der Männergesangverein im Zusammenwirken mit dem Orchester und Gesangssolisten des Deutschen Theaters; der ernsten Wiedergabe fehlte leider Klangfülle des Chorischen, da die an Mitgliedern ehemals so zahlreiche Vereinigung bedauerlicherweise stark zusammengeschmolzen ist. Einen Schütz-Bach-Händel-Abend veranstaltete mit Erfolg die Musikakademie. Nebst drei biblischen Szenen von Schütz waren die Bachsche Reformationskantate und Händels 100. Psalm Bestandteile der Vortragsfolge. Übrigens tut sich ein regeres Interesse am Werk Heinrich Schützens auch in den Prager Rundfunkkonzerten kund, sowohl auf deutscher wie auf tschechischer Seite. Eine Aufführung der Weihnachtshistorie sei in diesem Zusammenhang verzeichnet. — Die Tschechische Philharmonie gönnte in der zweiten Hälfte dieser Spielzeit in ihren Konzerten Werken der deutschen Sinfonik einen ziemlich breiten Raum; durchwegs ist die Klangfülle und -schönheit sowie der musikantische Schwung der Wiedergaben zu loben, nicht immer ihre stilistische Werktreue. Wir hörten Beethovens Fünfte, Eroica und die Egmont-Ouvertüre, Händels H-Moll-Suite, R. Strauß' Don Quixote, Haydns D-Dur-Sinfonie, Mozarts Kleine Nachtmusik, seine Figaro-Ouvertüre und das Klavierkonzert in A, Schumanns Klavierkonzert, von

Prof. Herman mehr brillant als verinnerlicht gegeben. Schließlich eine reizende D-Dur-Sinfonie von J. Chr. Bach, die für zwei Orchester geschrieben ist und als Denkmal der Concerto-grosso-Technik ebenso interessiert wie als stellenweise sehr deutliche Vorahnung Mozartschen Stils und Mozartschen Geistes. — Im Deutschen Kammermusikverein gab es einen Abend mit Streichquartetten von Haydn, Beethoven, op. 127 Es-Dur, und dem Schumannschen Klavierquartett. Im Februarkonzert hörte man u. a. zwei interessante „altböhmische" Kompositionen: ein Mozart sehr stark verpflichtetes Quartett des in Leitmeritz geborenen Anton Rößler und das schöne B-Dur-Stück von Joh. Stamitz. Diesen Abend, der vom Prager Quartett der Herren Schweyda, Berger, Cerny und Vectomov bestritten wurde, beschloß Dvoraks G-Dur-Streichquartett op. 106 in einer vorbildlichen Darstellung. Innige Vertrautheit mit den Formungen des moderneren Kammerstils bewies die gleiche Vereinigung bei einem Abend Zeitgenössischer Kammermusik im Musikwissenschaftlichen Institut bei Prof. Becking u. A. an K. B. Jiraks „Zweites Streichquartett". Es konzertierte der berühmte englische Bratschenmeister Lionel Tertis, der seinen noch immer bezaubernd schönen Ton und sein kultiviertes Können für eine Brahmssche Sonate mit Erfolg einsetzte; eigenartig und in stilistischer Beziehung gewiß nicht unanfechtbar mutete seine Aufführung der Bachschen Chaconne für Violine an, die er (um eine reine Quint tiefer für sein Instrument transponiert) in G-Moll spielte. — Von Solisten-Konzerten sei ferner eine Veranstaltung der herrlichen Altistin Gertrude Pitzinger erwähnt, deren geschmackvoll gewähltes Liederprogramm u. a. Kompositionen von Johannes Bammer-Rumburg und sudetendeutsche Volkslieder enthielt.

Eine der wichtigsten Veranstaltungen des Prager Rundfunks war die Übertragung eines Europäischen Deutschen Konzertes aus Leipzig. Unter Hans Weisbachs Leitung wurden Werke von Bach, Händel, Pfitzner und Graener von der Leipziger Philharmonie gespielt. Solist war Günther Ramin (Orgel). — In der Prager Deutschen Sendung waren u. a. Lieder, Klavierstücke und Kammermusik kleiner Besetzung zu hören; eine Camillo-Horn-Feier fand Ende Dezember statt, Arbeiten von Gustav Laufke-Leitmeritz, der sich als Oratorienkomponist hervorgetan hat, Jos. Wünsch, abermals Camillo Horn, Veidl und Finke, Dr. Wesely, Kurt Seidl und L. Koneczny, J. Bammer wären anzuführen. Auch das Collegium musicum Prof. Beckings war mit einer Bachschen Motette zu hören; eine sehr schöne Vortragsfolge von Chorwerken früherer Jahrhunderte brachte der Volksgesangverein (Palestrina, Joh. Rosenmüller, J. H. Schein, K. Othmayr, Ludwig Senfl, Jobst vom Brant, Mattheus le Maitre).

Friederike Schwarz.

* Kritik *

Bücher

Fritz Stege: Bilder aus der deutschen Musikkritik. Kritische Kämpfe in zwei Jahrhunderten. Gustav Bosse Verlag, Regensburg. Brosch. 0.80, geb. 1.80 RM.

Jeder Versuch, der Kunstkritik Achtung und Anerkennung zu erwirken, ist an sich schon sehr verdienstvoll. Denn kein Element der Kulturpflege unterliegt so verhängnisvollen Mißverständnissen und Irrtümern wie eben die Kritik. Sie erscheint nicht nur einsichtigen Menschen zu Unrecht oft genug als ein Übel, von dem kaum einmal die Notwendigkeit begriffen wird. Immer wieder wird der Wert der gesamten Kritik von wenigen Fehlurteilen einzelner namhafter Kritikerpersönlichkeiten oder sogenannter Auchkritiker abgeurteilt und verneint. Selten nur wird auf die weitaus überwiegenderen fördernden Leistungen der Kunstkritik hingewiesen. Wenige Menschen, meist nur genaue Kenner der Kunstgeschichte, wissen um wirklich kulturfördernde Großtaten der Kritik. Aber es liegt eben im dienenden Charakter solcher Kritik, daß von ihr weder einst noch heute besonderes Aufsehen gemacht wird. Es würde ihrer Natur nur widersprechen.

Um so wichtiger ist es, daß in einer Zeit wie der unserigen, da die Kunstkritik in einer inneren Umstellung aus gewandelter weltanschaulicher Grundhaltung begriffen und darum um so mehr der öffentlichen Beurteilung und Wertung preisgegeben ist, die Vergangenheit der Kunstkritik aufsteht, um für ihre Notwendigkeit und Bedeutung zu zeugen. Nur ist bisher dafür noch nicht der richtige Weg gefunden worden, weder in einer knapp skizzierenden wissenschaftlichen Schrift wie der von Gerhard Riesen: „Die Erziehungsfunktion der Theaterkritik" (Junker & Dünnhaupt Verlag,

Berlin), noch in dem kleinen Buch von Stege, dem hier unsere Betrachtung gilt. Jede rein historisch-wissenschaftliche Darstellung hat zweifellos ihren besonderen Wert für die Kunstgeschichtsforschung. Vielleicht sogar könnte eine eingehende Untersuchung zur Frage der Geschichte der Kritik manch wertvolle Ergänzung zur allgemeinen Kulturgeschichte und zur richtigen Einschätzung des Wirkens bedeutender Künstlerpersönlichkeiten beitragen. Aber sie würde kaum den Weg in die breitere Öffentlichkeit finden, so etwa, wie die praktische Ausübung der Kritik selbst ihr Echo im Volke findet.

Da ist der Versuch Steges in der Möglichkeit seiner breiteren Auswirkung wesentlich erfolgversprechender. Er greift wichtige Grundgedanken, die für die kritische Übung bedeutender Kritikerpersönlichkeiten in der Geschichte maßgebend waren, heraus und lockert sie dialogisch mit geringen Handlungszutaten auf. Das hätte von höchstem Reiz sein können, wenn dem Verfasser eine künstlerische Formung seiner kleinen Novellen (wenn man so sagen darf) geglückt wäre. Er gibt aber nur eine zwangsvolle Verbindung in aufsatzhaft und trocken dargebrachten kurzen Zwiegesprächen, mit „poetischen", feuilletonistischen Umkleidungen von höchst zweifelhaftem künstlerischen Wert. Einige Stilwidersprüche zerstören den inneren Zusammenhang dieser Novellen und machen sie so reizlos, daß der eigentliche Zweck dieser Geschichtensammlung gar nicht erfüllt wird. Entweder hätte Stege faszinierend geistvolle Dialoge (aber dann ohne Zutaten) geben und die Quintessenz scharfsinnig entwickeln müssen oder aber er hätte in diesen Geschichten das Thema Kritik schicksalhaft-lebendig aus den dargestellten Figuren entwickeln müssen. Das letztere aber hätte vielleicht, da es in so umfassender Form zum erstenmal geschieht, einen Dichter verlangt, das letztere vielleicht einen Lessing oder Kleist. Denn nur durch die Vollendung der Gestaltung solcher Geschichten wäre das Interesse für ein Kulturgebiet geweckt, für das landläufig nur sehr bedingt Sympathie und Anteilnahme zu finden sind. Hier ist nur ein Anfang gegeben, der darum Beachtung verdient, weil er eben ein Anfang ist. Er erfaßt in flüchtigen Skizzen Persönlichkeiten, von Johann Mattheson an über Adam Hiller, Robert Schumann, Hugo Wolf und viele andere bis zu Alfred Heuß und Karl Storck. Die Überschriften sind typisch für den Gesamtstil dieser Novellen: „Wie Johann Mattheson der Vater der Musikkritik wurde, wie J. Fr. Reichardt zum kritischen Volkserzieher wurde" usw. (wobei hinzuzufügen wäre, daß diese Fragestellungen nicht aus der Logik dieser Erzählungen heraus ihre Beantwortung finden, sondern bestenfalls in angehängten biographischen Notizen.) Dann aber liest man nach schönen sachlichen Zitaten bedeutsamer Formulierungen der geschilderten Persönlichkeiten so blütenreiche Sätze wie „dämpfte mit einer Handbewegung das helleuchtende Lachen ihrer Tochter" — „Schweigen entfaltete sein Schwingen" — „Neugierig rankt sich die Sonne an den fünf großen Bücherregalen empor".

Man ist nach solchen Stilintermezzi dazu geneigt, auf einem wirklich dichterischen Erschöpfer solcher Themen zu hoffen, der in unserer Zeit der großen und eindrucksvollen biographischen Romane sehr wohl zu finden sein dürfte.

Der Verlagsprospekt befördert übrigens Fritz Stege zum Führer der Berliner Musik-Kritik. Diese Behauptung, die vielleicht dem Wunschtraum der Beteiligten entspricht, wird von allen Wissenden nur mit einem Lächeln quittiert werden.

Richard Litterscheid.

Friedrich Jeß: Rassenkunde und Rassenpflege. Verlag Crüwell, Dortmund 1935.

In zweiter, verbesserter und vermehrter Auflage legt der Leiter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP (Gau Westfalen-Süd), Friedrich Jeß seine „Rassenkunde und Rassenpflege" vor. In vier groß angelegten Kapiteln setzt sich der Verfasser auseinander mit den Problemen der rassenpolitischen Grundlagen des Nationalsozialismus, den Gesetzen der Erblichkeit und deren weltanschaulicher Bedeutung, der Rassenkunde und der Rassenpflege. Obwohl von der exakten Wissenschaft herkommend, versteht es der Autor, das heute für uns so bedeutungsvolle Stoffgebiet in einer auch dem Laien eingängigen Form darzustellen. Die modernsten Erkenntnisse der Erblichkeitslehre werden herangezogen, um den heutigen Rassestandpunkt verständnisvoll zu erklären. Von diesen hier mit zwingender Logik entwickelten Erkenntnissen wollte die abgeklungene liberalistisch-marxistische Ära nichts wissen. Für sie hatte nur die Idee von der Gleichheit aller Menschen Gültigkeit, die ihrerseits wieder als das Produkt der Umgebung hingestellt wurden. Mit diesen irrigen Ansichten räumt Jeß tüchtig auf und weist den Weg zur blutsgebundenen Volksgemeinschaft. Der Autor bleibt nun aber nicht in der Aufzählung der rassischen Merkmale stecken, sondern er zeigt klar und deutlich auch das seelische Verhalten der Menschen auf, je nach ihrer rassischen Zugehörigkeit. Dabei zeigt sich, daß weder geschichtliche noch künstlerische Aufgaben gelöst wurden von Menschen mit fliehender Stirn, fliehendem Kinn oder gemeiner Nase. Die Ursachen des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Niederganges werden bloßgelegt, aber auch die Wege gezeigt,

die wieder aus dieser Verelendung herausführen. Aus dem artrein gebliebenen Blutstrom unzerstörbarer Lebenskraft steigt die deutsche Zukunft auf. Jeder deutsche Volksgenosse sollte sich die Erkenntnisse dieses Buches ganz zu eigen machen.

Rudolf Sonner.

Musikalien

„Es blasen die Trompeten!" Ein Fanfarenheft von Ludwig Plaß. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam.

Das Heft in handlichem Format bringt eine Zusammenstellung von ausgewählten einstimmigen Feldstücken und Liedern, von mehrstimmigen Fanfahren, Morgenrufen, Aufzügen, Märschen für fortgeschrittene Bläser der Feld- und Heroldtrompete. Die Einführung in die Kunst des Blasens besorgt der Herausgeber in Form einer packenden Erzählung von „Jochen beim Trompetenmacher", denn das Heft ist für Jungen geschrieben. Die einstimmigen Rufe und Reitersignale in leichter Form werden manchen Jungvolk-Trompeter begeistern, während die drei- und vierstimmigen Märsche schon ein großes Maß an Fleiß und Ausdauer erfordern. Als Schulungsheft für junge Fanfarenbläser dürfte die vorliegende Ausgabe alle Erwartungen erfüllen.

Hans Bajer.

Kurt Müller: Zwei Sonatinen für 2 Geigen — Zehn Klavierstücke. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Eine starke und energiegeladene Begabung kündigt sich in diesen von selbständiger Mehrstimmigkeit erfüllten Stücken an. Es pulst Leben im Rhythmus und im Beginn der melodischen Linien. Und doch ist es zunächst noch gärender Most, der anscheinend aber weniger durch die Natur als durch den Intellekt in Wallung gerät. Es liegen überall Bindungen zur Tonalität vor; aber die Grenze der Atonalität wird bedenklich gestreift. Letzte Folgerichtigkeit vermißt man jedoch nach der einen wie nach der anderen Seite. Aus diesem Grunde fällt auch die Entscheidung schwer, ob nicht stellenweise Druckfehler vorliegen. Die Sonatinen wenden sich an recht intonationssichere Spieler. Ebenso wie die Klavierstücke sind sie nicht außergewöhnlich schwierig, verlangen aber stärkste Konzentration des Geistes und des Gefühls. Es wäre bedauerlich, wenn die offenbar gesunde Kraft sich in Experimente verstrickte, die keine ungemischte Freude aufkommen lassen wollen.

Carl Heinzen.

Emil Petschnig: „Das Haar der Berenice", „Jung Diethelm", „Minnedienst", „Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies". Balladen für Bariton und Pianoforte. Eigenverlag des Komponisten, Wien.

An diesen Balladen ist durchaus zu bejahen ihre volkstümlich-schlichte Grundhaltung und die stets deutlich werdende Absicht, aus möglichst wenigen Motiven eine geschlossene Form aufzubauen. Wenn Einzelworte untermalt werden, so geschieht das (von einem frei-rezitativischen Einschub in der ersten Ballade abgesehen) nie auf dem Wege der Zersplitterung. Die Ureinfälle stehen dagegen meist auf ziemlich schwachen Füßen; ihre Fortentwicklung läuft sich fast überall in starr bleibenden Modellen fest. Die wenigsten Baritonstimmen werden übrigens die oft geforderte Tiefe zu wirklichem Klingen bringen können. Die reichlich einförmige Begleitung mutet an wie ein Klavierauszug. Um Raum zu sparen, ist in einem der Stücke eine seltsame Abkürzung angewandt über der scheinbar mitten in der Textzeile beginnenden Singstimme steht „J tacet". Erst aus dieser für solchen Zweck ungewohnten Bezeichnung und aus der I vor dem Doppelpunkt (mit dem Gedichtanfang) ergibt sich, daß also ein Vorspiel voraufgeht. Die formtechnische Beherrschung hätte verdient, daß das Ganze weniger blutarm und dafür im inneren Gehalt ergiebiger wirkte.

Carl Heinzen.

Jean Hotteterre: Die Ländliche Hochzeit. Eine fröhliche Suite, eingerichtet zum Spielen auf einem oder mehreren Melodieinstrumenten (Blockflöten, Geigen usw.) mit beliebiger Begleitung von F. J. Giesbert.

Sämtlich erschienen in der Edition Schott, Mainz. Die Schule erstrebt dreierlei an Neuem: technische Förderung auf kürzestem Wege, Numerierung der Grifflöcher bzw. Finger von oben nach unten (um die Griffe möglichst leicht einzuprägen) und Berücksichtigung der bisher vernachlässigten Phrasierung. Vom ersten Anblasen wird hinaufgeführt bis zur chromatischen Tonleiter in vollem Umfang. Das geschieht mit verhältnismäßig weni-

gen sorgsam ausgewählten Übungen. Naturgemäß findet das Liedspiel starke Pflege; dennoch wird Hauptgewicht auf reine Instrumentalmusik gelegt: zahlreiche alte Tänze lehren den Schüler Volks- und Kulturgut liebgewinnen. Für die Wahl der Hilfsgriffe werden überall besondere Ratschläge erteilt; die beiliegende Griff-Tabelle bietet wertvolle Stütze. Bei einer Neuauflage lassen sich aus dem Inhaltsverzeichnis leicht eine Reihe von Druckfehlern entfernen.

Will bereits die Schule nur Mittel zum Zweck sein, so geleiten die beiden Spielbände in gesteigerter Form zur Freude des Zusammenklanges. Mehr als 50 Volkslieder und alte Tänze werden zumeist in selbständiger Stimmführung sehr reizvoll verarbeitet. Diese Erweiterung der Form wirkt anregend-belebend und fördert das musikalische Gefühl. Vereinzelten flachen Wendungen steht soviel Hübsches gegenüber, daß jeder leicht auf seine Kosten kommen wird. Die Wiedergabe braucht nicht auf Blockflöten eingeschränkt zu werden.

Zu netten Weisen der „Ländlichen Hochzeit" (vom Beginn des 18. Jahrhunderts) hat Giesbert den Generalbaß ausgeschrieben, vereinzelt auch selbständige Stimmführungen eingefügt. Freunde der Hausmusik finden im Vorwort vielfältige Besetzungsmöglichkeiten (bis zu vier Spielern). So entzückend die Stücke im Einzelnen auch sind: das geschlossene Spiel des Ganzen ist kaum zu empfehlen, da die Formen trotz manch liebenswerter Züge zu gleichartig sind und auch tonartlich das erforderliche Gegengewicht fehlt. Häufige Auswahl kleiner Ausschnitte wird aber immer wieder Freude an diesen niedlichen Sächelchen wecken.

Carl Heinzen.

Georg Friedrich Händel: Sechs Sonaten für Violine und basso continuo. Nach dem Urtext neu herausgegeben und bearbeitet von Hermann Roth. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Daß die Generalbaß-Praxis dem Spieler eine große Dispositionsfreiheit einräumte, geht schon aus der Tatsache hervor, daß z. B. bei Johann Sebastian Bach Aufführungsmaterial und Partitur nicht immer übereinstimmen. Musikwissenschaftliche Forschungen haben ergeben, daß der Generalbaß schon vor seiner theoretischen Formulierung ausgeübt wurde. Das durch Zahlen festgelegte Gerippe der akkordischen Substanz ist nicht etwa als eine Spekulation auf Harmonie aufzufassen, sondern ist ein Rest der Tabulatur, der Griffnotation. Die vielen zeitgenössischen Schriften, die sich mit der Anleitung zum Generalbaßspiel beschäftigen, deuten mehr an, als sie tatsächlich aussagen. Jedenfalls steht fest, daß der Generalbaß ebensowohl ganz schlicht und einfach, als auch sehr kunstvoll und virtuos ausgeführt werden konnte. Das Ausfigurieren sowohl der Diskant- als auch der Baßstimme war eine Eigenart des damaligen Stils. In den Lehrbüchern finden sich steife Beispiele dafür, die gleichzeitig zeigen, daß diese Auszierungskunst zum Teil ganz mechanisch erlernt wurde und daß diese ornamentalen Bestandteile in gleichbleibenden Floskeln erstarrten. Das ist wahrscheinlich der Grund, weshalb Johann Sebastian Bach die Antizipationen ausschrieb, wie beispielsweise in der Arie „Erbarme Dich" in der Matthäuspassion. Daß diese barocke Verzierungskunst bei Bach und Händel ihren Höhepunkt erreicht hat, braucht wohl nicht mehr besonders betont zu werden. Da uns Heutigen diese eigenschöpferisch-improvisatorische Spielpraxis verloren gegangen ist, hat Herman Roth sich daran gemacht, die stilistisch notwendigen Ergänzungen zu den Händelschen Violinsonaten schriftlich festzuhalten, und man muß sagen, daß er sich dieser Aufgabe mit Geschmack und stilsicherem Instinkt entledigt hat. Seine Vertrautheit mit dem Zeit- und Personalstil ermöglichte ihm nicht nur einen gepflegten Klaviersatz, sondern auch eine dem Spätbarock gemäße Auszierung der Violinstimme, die jedem Geiger helle Freude bereiten wird. Wie sich der Herausgeber die stilreine Wiedergabe der Händelschen Sonaten denkt, gibt er in einem ausführlichen Vorwort kund.

Rudolf Sonner.

Othmar Schoeck: Sonate für Violine und Klavier op. 46. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Diese Sonate des alemannischen Meisters des deutschen Liedes ist ein echtes Musenkind, das alle Merkmale seines geistigen Vaters trägt. Von Werk zu Werk hat Schoeck immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen, und auch in dieser Sonate für Violine und Klavier enthüllt die ausdrucksstarke Gedrängtheit seiner Lyrik Wesenszüge des alemannischen Menschen. Die Diktion seiner Tonsprache ist getragen von einfacher, aber ergreifender Innerlichkeit, die trotz der ihr anhaftenden Herbheit immer fesselt. Da ist kein Experimentieren, keine hohle Geschwätzigkeit, sondern konzentrierter Ausdruckswille. In seinem Scherzo pulsiert bäuerlich-vitales Leben voll köstlichem Humor, nicht persifliert, sondern geadelt und in die Sphäre der Kunst gehoben. Die große Kantilene der beiden übrigen Sätze wird gespeist aus landschaftlich bedingten Kraftquellen. Wir sind überzeugt, daß dieses Werk bald die ihm gebührenden Interpreten für den Konzertsaal finden wird.

Rudolf Sonner.

Musikalisches Presseecho

Musikerziehung in der Lehrerbildung.

Das — instinktmäßig oder bewußt — zurückgewiesene technologisch-artistische Unterweisungsverfahren, das der Zeit liberalistisch-willkürlicher und künstlicher Retortenmethodik zu eigen war, wird jetzt abgelöst werden durch eine ernste Bemühung, die aus dem Liede und aus dem Singen zu Kunst und Übung gelangt. Hier kann die Hochschule vorerst nur ein mageres Rüstzeug geben. Diese neue Methodik ist die Forderung der Zeit an den Lehrerbildner. Sie wächst nicht von heut auf morgen. Sie muß den Gehalt der Zeit in jahrelangem, unerbittlichem Bemühen deuten, erziehlich gestalten und didaktisch auswerten, sie muß den ethischen Wert der Kameradschaft und den künstlerischen Wert der Feier zum Anlaß einer Unterweisung nehmen, die darum weiß, wie die Kräfte der Mannschaft und wie die der Feier zu voller Auswirkung gelangen. Auch die von der Methode geprägte vergangene Zeit der Musikerziehung wird dabei nicht ohne Einfluß bleiben: der klare und nüchterne Ernst, mit dem man einen Weg der Erziehung und der Unterweisung geht, war im Ansatz in jener Zeit vorhanden. Die Erinnerung an die Unermüdlichkeit solcher ehrlichen Bemühungen kann Menschen unserer hochgestimmten und mutgeschwollenen Zeit davor bewahren, zu den Sternen zu greifen und den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Die von der Jugendmusik begonnene Gemeinschaftspflege in Lied, Spiel und Tanz endlich bietet dem neuen Erzieher die Fülle der Erfahrungen dar, wie Gemeinschaftssingen Menschen aneinander bindet. Diese Erbschaft kann heute eine große Bedeutung für die Neugestaltung völkischen Lebens und völkischer Musikerziehung gewinnen, wenn die Selbstgenügsamkeit in Ideologie und Singkreiskultur aus jener Zeit als beschwerend und trennend abgeworfen und nicht in die große Zukunft vor uns herübergenommen wird. Noch ist die Gefahr der Einspännerei und Einspinnerei jugendbewegter Kreise, die im stillen noch immer ihr Wesen treiben, nicht überwunden, der Marsch der Mannschaft aber geht über sie hinweg und ruft zu gestaltender Weiterführung begonnener guter Gemeinschaftsarbeit auf, für die in der letzten Zeitspanne der Musikerziehung manche wertvolle Vorarbeit geleistet wurde.

Die Vergangenheit der Musikerziehung wird zum schweren Ballast, wenn wir uns mit ihren zersetzenden und niederreißenden Versuchen und ihrem Wirrwarr belasten — aber sie kann uns auch ein gutes Erbe sein. Wer aus ihr Teile nimmt mechanisch summiert, wird keinen Segen über seiner Arbeit finden, wer aber aus der Frische und dem Ernst unserer Tage in ihr alte ueste, vielleicht verschüttete und vergessene Werte neu erstehen sieht, dem ist Erbe ein Reichtum geworden und eine Verpflichtung aus dem Walten der Väter.

Ekkehart Pfannenstiel
(Völkische Musikerziehung, Jan. 1936.)

Programm-Gottesdienste.

Das „Kirchenkonzert" ist zwar noch nicht ausgestorben, (davon kann leider keine Rede sein) aber man fühlt sich gemeinhin nicht mehr ganz wohl bei Veranstaltungen dieser Art. Langsam setzt sich die Erkenntnis durch, daß die Kirche nicht der Raum ist, um Konzerte zu veranstalten. Man ahnt etwas von „liturgischen Forderungen". Man begreift auch, daß alle echte „geistliche" Musik gerade nicht zum Konzertieren niedergeschrieben worden ist, sondern für den Gottesdienst.

Wo man im Grunde nicht über die Haltung des geistlichen Konzert-Betriebes hinausgekommen ist, sich aber als wohlgebildeter Kirchenmusiker neueren Erkenntnissen verpflichtet weiß und ihnen Konzessionen zu machen geneigt ist, da entsteht eine Mischform, das Kirchenkonzert mit „gottesdienstlicher" Einlage. Das ist nun freilich ein beträchtliches Fehlergebnis unseres Kampfes, bei dem man sich unwillkürlich nach dem guten alten Kirchenkonzert zurücksehnt, das wenigstens nicht zu verschleiern suchte, daß es sich um Musikgenuß handelt und dem Interessenten nicht zumutete, gleichzeitig noch etwas, wenn auch sehr wenig „Gottesdienst" über sich ergehen zu lassen. Der Konzertcharakter ist ja wahrhaftig nicht damit überwunden, daß zwischen eine Überfülle geistlicher Musik die Lesung einiger Schriftstellen und womöglich gegen Ende die Verlesung eines Gebets eingeschoben wird. Konzert oder Gottesdienst, das ist zunächst einfach eine Frage der inneren Gesinnung und Haltung. Wozu kommt man zusammen, wozu lädt man ein? Zur Anbetung und zum

Lobe Gottes oder zur „Darbietung" von Kunstwerken?
In jedem Falle sollte man über diese Frage zunächst zu einer klaren und redlichen Entscheidung gekommen sein, ehe man sich aufmacht und musikalische Feierstunden, Abendfeiern, musikalische Gottesdienste und dergleichen veranstaltet. Geht es einem um gute Musik, so gehe man offen und ehrlich in den Konzertsaal, das ist immer noch besser, als eine Verschleierung der Absichten unter schönen Überschriften und durch Benutzung eines Liturgen zur religiösen Ausstattung des Konzerts, das vielleicht nur in den Kirchenraum verlegt ist, weil die Kirche billiger zu haben ist.
Karl Bernhard Ritter
(„Musik und Kirche", 8. Jahrgang 1936, Heft 1.)

Aus dem Musikleben.

Wer das Konzertleben — namentlich in Berlin — überblickt, dem fällt die wachsende Überfremdung auf, die durch das übermäßige Angebot ausländischer Künstler durch geschäftstüchtige Musikagenten hervorgerufen wird. Die Großmut der heutigen Machthaber wird sofort mißbraucht, da auf künstlerischem Gebiet bekanntlich so wenig wie möglich eingegriffen wird. In Berlin stellen die Ausländer zeitweise schon reichlich die Hälfte aller Veranstaltungen. Der deutsche Konzertsaal soll selbstverständlich auch dem künstlerischen Austausch dienen, aber das darf nicht so weit ausgenützt werden, daß man nur um des Geschäfts willen die innerdeutsche Aufbauarbeit stört oder daß Durchschnittsgrößen mit Hilfe einer skrupellosen Reklame zu Sensationen gestempelt werden. So muß es verurteilt werden, daß der Bruder Jan Kiepuras, der unter dem Namen Wladislaw Ladis an der Hamburger Oper singt, von einem Berliner Abendblatt auf einer ganzen Seite behandelt wird, als gelte es, eine unbestrittene Größe am Kunsthimmel zu feiern. Ladis ist ein sympathischer Tenor mit verheißungsvollem Material, aber er hat technisch noch so viel zu lernen, daß die meisten deutschen Tenöre unserer mittleren Bühne ihm zur Zeit überlegen sind. Auch die veranstaltende Konzertagentur, die sich ihrer Verpflichtung dem deutschen Musikleben gegenüber nicht bewußt zu sein scheint, ist bei den Ankündigungen nicht einwandfrei vorgegangen. Dies mag ein Fall für viele sein.
Daneben können wir an einer anderen Erscheinung nicht vorübersehen, weil sich auch hier aller umspannenden Maßnahmen ungeachtet ein Mißstand ergeben hat, der unmittelbar schadet. Selbst die kleineren deutschen Gemeinden sind bemüht, einen festen Stamm von Besuchern für hochstehende Musikveranstaltungen zu gewinnen. Meist ist es die NS. Kulturgemeinde, die gemeinsam mit den städtischen Musikbeauftragten vorbildlich an die zu Anfang oft undankbare Aufgabe herangeht. Da kann es sich jetzt noch ereignen, daß ein Konzert von besonderer Werbekraft, das außerdem seit Monaten festliegt, über den Kopf der örtlichen Stellen hinweg durch eine Tournee einer ausländischen Künstlervereinigung torpediert wird. Der Ort war Stralsund, die Künstlerin, deren Konzert abgesagt werden mußte, hieß Elly Ney und die Vereinigung, die urplötzlich einen Tag vor dem angesetzten Ney-Konzert auftauchte, waren die Don-Kosaken. Niemand wird etwas gegen den Don-Kosaken-Chor sagen. Aber die kulturelle Aufbauarbeit darf nicht durch disziplinloses Konzertieren unterbunden werden. Nicht nur in Stralsund selbst ist einer Tagessensation zuliebe die Entwicklung aus der Bahn geworfen, sondern auch in dem benachbarten Bergen mußte im Gefolge der einen Veranstaltung das Anschlußkonzert von Frau Ney abgesagt werden.
Die Gastfreundschaft der Deutschen wurde schon häufig so mißbraucht, daß eines Tages unangenehme Rückwirkungen für die Beteiligten daraus erwuchsen. Hoffentlich genügt dieser Hinweis, um den Beginn einer vernünftigen Regelung auszulösen. Der deutsche Künstler darf nicht noch einmal auf eigenem Boden in eine Verteidigungsstellung geschoben werden wie zur Zeit der Judenherrschaft.
Herbert Gerigk
(Nationalsozialistische Monatshefte, Nr. 71, Februar 1936).

Das nationalsozialistische Liedgut.

Die Grundlage für unser gesamtes Musizieren ist das Volkslied. Denn das haben heute wohl alle eingesehen:
Das Volkslied ist der Ausdruck der Lebenshaltung eines Volkes. Ein tiefer innerer Wandel ist freilich die Vorbedingung dafür, daß das Volkslied wieder frisch entstehen kann. Ein Gang durch die Geschichte unseres Volkes weist die Wahrheit dieses Satzes ganz eindeutig nach. Singend eroberten deutschblütige Menschen jeweils deutschen Boden. Aus allem qualvollen Niedergang errang sich der Deutsche mit dem Liede seine Freiheit wieder. Die Jugend, die zuvor noch ihre Lieder aus dem „Zupfgeigenhansl" beim Wandern im trauten Zusammensein hervorsuchte, blieb im großen Krieg. Doch die, die heimkehrten, bereiteten in den letzten zwei Jahrzehnten den Boden neu, freilich nicht mehr frei im romantischen Wanderleben, sondern zielbewußt im Sammeln der Kräfte für die Erneuerung des deutschen Volkes. So suchte

die Jugendmusikbewegung sich ihre eigene Form des geselligen Gemeinschaftslebens und der Feierstunde. Und ebenso sang die Jugend, die sich zu wehrhafter Erziehung im Bismarckbund zusammenfand, alte deutsche Volksweisen. Doch ihre Ziele waren immer noch zu nahe gesteckt. Einmal schloß sich die „Jugendmusikbewegung" im „Kreis" gegen die Gemeinschaft ab, wohl selbst in ihrem ganzen Streben auf Gemeinschaft gerichtet, aber ohne das ganze Volk in allen Schichten zu erfassen. Die Mitglieder ersehnten zwar die Gemeinschaft des Ganzen, fanden sie aber nur in einem Teil des Volkes. Ebenso sah der Bismarckbund sein Ziel in der militärischen Überlieferung und betrieb sie als Selbstzweck. Bei den Bünden fehlte noch der eine ungeheure Sinn, der alle Kräfte menschlichen und staatlichen Lebens formt und das ganze Volk zum glücklichen Ziele führt.

Erst die nationalsozialistische Bewegung konnte diese Aufgabe in ihrer ganzen Forderung erfüllen. Denn sie allein hat wahrhaft volksgebundene Haltung mit der Anerkennung des Wertes des individuellen Führertums vereinigt. So konnte im Dritten Reich das neue Volksliedgut aus dem Erleben der Volksgemeinschaft, aus der Gesamtheit des deutschen Volkes entstehen. Die neuen Lieder klingen uns heute aus den Kolonnen der marschierenden Mannschaften entgegen. Das große

Erlebnis der völkischen Einigung schuf sie: Frisch, ungekünstelt, spontan hervorbrechend. Es sind die politischen Kampf- und Freiheitslieder, die sich aus der unmutigen deutschen Seele losgerungen haben. Sie sind geschaffen, um Menschen in ihrem Denken und Tun zusammenzuschweißen gegen die internationalen Massen. Tiefe deutsche Mannhaftigkeit und das Sehnen nach Wehrhaftigkeit kommt in ihnen zum Ausdruck. Und ebenso ist das Singen selbst nicht schön im Stimmklang, sondern aus kämpferischem Herzen urwüchsiger Ausdruck des männlichen Wollens. Viel neues Liedgut ist dabei entstanden, nicht immer vollwertig; aber das Gute überwiegt durchaus. Deutschland ist erwacht, und mit ihm das singende Deutschland.

Gustav Behrendt
(Die Musikpflege, Februar 1936).

Zeitgeschichte

Neue Opern

Die Uraufführung der Oper „Doktor Johannes Faust" von Hermann Reutter, findet in der Woche vor Pfingsten im Opernhaus in Frankfurt a. M. statt.

Die Oper „Tobias Wunderlich" von Joseph Haas ist vom Staatstheater in Kassel zur Uraufführung angenommen.

Hermann Grabner hat eine Volksoper „Meister Reinhold" vollendet. Das Textbuch stammt von Werner Böhland, Dramaturg am Eisenacher Stadttheater.

Alban Bergs nachgelassene Oper „Lulu" (nach den Tragödien „Erdgeist" und „Büchse der Pandora" von Frank Wedekind) kommt im Stadttheater Zürich zur Uraufführung.

Die Münchener Staatsoper wird im Herbst 1936 das ihr vom Komponisten Ermanno Wolf-Ferrari übergebene Werk „Il Campiello" zur deutschen Uraufführung bringen.

Carl Hans Grovermann, der Komponist der Opern „Medea" und die „Heilige Not" hat ein neues Werk „Der Narr in Purpur" vollendet.

Die Uraufführung der Oper „Skandal um Grabbe" von Paul Strüver wurde von der Duisburger Oper für den 31. März vorgesehen.

Neue Werke für den Konzertsaal

In Krefeld wurde das Chorwerk „Volk" von Ernst H. Seyffardt zum ersten Male zu Gehör gebracht. Die textliche Unterlage stammt von dem Dichter Herbert Böhme. — Ein Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" machte in Koburg mit einem neuen Klavierkonzert in Cis-Moll von Hanns Wolf bekannt.

Kurt von Wolfurts „Musik für Streichinstrumente" erlebt ihre Berliner Erstaufführung durch Edwin Fischer und sein Kammerorchester am 15. März in der „Stunde der Musik". Vom Mün-

chener Rundfunk ist das Werk Ende Februar übertragen worden.

Die Kammersinfonie A-Dur von Joseph Suder kommt am 11. März in Breslau unter Leitung Peter Raabes zur Aufführung.

Sigfrid Walther Müller hat ein „Concerto grosso" mit konzertierender Trompete vollendet.

Tageschronik

Die diesjährige 67. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet vom 13. bis 19. Juni in Weimar statt. Sie wird verbunden sein mit einer Gedenkfeier für Franz Liszt, den Gründer des Vereins. An den Aufführungen neuer deutscher Werke werden sich außer Weimar auch die Städte Jena und Eisenach beteiligen.

Das Leipziger städtische Kulturamt und die NS. Kulturgemeinde veranstalten gemeinsam im Herbst dieses Jahres eine umfangreiche Kulturwoche, die in erster Linie Leipzigs Bedeutung als Musikstadt unterstreichen soll. Auf dem Programm stehen u. a. Opernaufführungen im Neuen Theater, die Konzerte des von der Leipziger Bruckner-Gemeinde abgehaltenen Bruckner-Festes unter der Gesamtleitung von Prof. Ludwig und eine Ausstellung im Grassi-Museum, in der die Entwicklung des Musiklebens in Leipzig von Bachs Schaffenszeit bis zur Gegenwart dargestellt wird.

Die Stadt Bamberg, an deren Theater E. T. A. Hoffmann als Kapellmeister tätig war, hält in Gemeinschaft mit der „Gesellschaft der Hoffmann-Freunde" in der Zeit vom 1. bis 7. September eine E.-T.-A.-Hoffmann-Festwoche ab. Das Bamberger Theater spielt die Opern „Aurora" und „Undine" (musikalische Leitung: Hans Pfitzner) sowie das Singspiel „Julia Mark". Weiterhin weist das Programm Aufführungen von Hoffmanns Messe und Miserere sowie ein Orchesterkonzert und zwei Kammermusikabende auf.

Die Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik veranstaltet Anfang September 1936 die 3. Internat. Woche für geistliche Musik in Frankfurt am Main.

Die zur 250. Wiederkehr von Händels Geburtstag geschaffene Händel-Plakette der Stadt Halle wurde am diesjährigen Gedenktag an Wilhelm Furtwängler, Chordirektor Bruno Kittel, Fritz Stein und an das Vorstandsmitglied des Britischen Instituts für Erwachsenenbildung und Herausgeber der Wochenschrift des britischen Rundfunks, Lambert, verliehen, ferner an die Händel- and Haydn-Society in Boston in Anerkennung der besonderen Pflege Händelscher Musik.

Der Verband zur Förderung der Museumsinteressen in der Provinz Sachsen und Anhalt hat die wertvolle musikgeschichtliche Sammlung, die der Musikhistoriker Arno Werner in Bitterfeld in vierzigjähriger Arbeit zusammengetragen hat, erworben und der Universitätsbibliothek in Halle überwiesen. Die Sammlung umfaßt rund 300 Werke geistlicher Chormusik, Oratorien, Passionen, Kantaten, Hymnen und Lieder mitteldeutscher Tonsetzer, wie sie in dieser Reichhaltigkeit einzig dasteht.

Im Rahmen der diesjährigen Berliner Kunstwochen wird Domorganist Fritz Heitmann den dritten Teil der „Klavierübung" sowie die „Kunst der Fuge" von J. S. Bach auf der Schnitger-Orgel der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses zur Aufführung bringen.

Am Tage der Hausmusik ist eine städtische Musikbücherei als neuestes Glied der Hallischen Volksbüchereien von der Reichshändelfeststadt Halle ihrer Bestimmung übergeben worden (vergl. »Die Musik« Januarheft S. 283). Der Anfangsbestand, für dessen weiteren Ausbau jährlich laufende Mittel bereitgestellt werden, beträgt ca. 2000 Hefte, die alle Gebiete der Instrumental- und Vokalmusik außer Partituren und Orchestermaterial berücksichtigen. Ein Auswahlkatalog der großen Meister, der nahezu ¾ des Bestandes umfaßt, liegt vor.

In der Hochschule für Lehrerinnenbildung in Hannover kam durch die Orgelbauanstalt Furtwängler & Hammer ein größeres Werk im Festsaale zur Ausführung, das durch die eigenartige Disposition einen Sonderfall darstellt. Ferner erfuhr die Orgel in der Schloßkirche zu Wittenberg einen besonders beachtlichen Umbau. Die Orgel wurde von der Firma Sauer in der Traktur elektrisiert und im Klangkörper erheblich erweitert. Beide Orgeln wurden von dem ministeriellen Sachberater geprüft und für den Staat abgenommen.

Die Zoppoter Waldoper führt am 23. und 26. Juli „Rienzi", am 28. und 30. Juli, 2. und 4. August „Parsifal" auf.

Die Argentinische Richard-Wagner-Gesellschaft (Sitz Buenos Aires) hat den Schriftsteller Carlos Duverger mit der spanischen Übersetzung der Opern von Richard Wagner beauftragt. Berücksichtigt werden alle Werke von „Rienzi" bis „Parsival". Als erste Veröffentlichung erscheint der „Ring" in spanischer Sprache.

Infolge der geldlichen Schwierigkeiten des Philharmonischen Symphonie-Orchesters in New York wird Arturo Toscanini seinen Posten als Di-

rigent des Orchesters nach seinem letzten Konzert am 26. April 1936 endgültig niederlegen. Als sein Nachfolger ist Thomas Beecham ausersehen.

Der Heldengedenktag am 8. März 1936 wird im Münchener Nationaltheater mit einer Festaufführung von Beethovens „Fidelio" gefeiert unter Leitung des Dortmunder Musikdirektors Prof. Wilhelm Sieben als Gast.

Die Berliner Altistin Ruth Gehrs sang in Weimar unter Prof. Dr. Oberborbeck Werke von Bach und Schütz.

Zum 70. Geburtstag von Waldemar v. Baußnern sind von den verschiedensten Seiten schon jetzt Ehrungen geplant. Es haben Baußnern-Abende vorgesehen: Fritz Heitmann (Dom, Berlin), Kurt Schubert (Berlin), Bruno Hinze-Reinhold (Rundfunk). Namhafte Dirigenten haben seine sinfonischen Werke in ihre Programme aufgenommen. U. a. wird des Meisters 5. (Schnitter Tod-) Sinfonie am Heldengedenktag (8. März) im Reichssender unter Leitung von Generalmusikdirektor Weisbach zur Aufführung gelangen.

Die Musikstiftung Königin Elisabeth (Fondation Musicale Reine Elisabeth) in Belgien führt zum ehrenden Gedenken an den belgischen Geigenvirtuosen Eugene Ysaye einen internationalen Wettbewerb unter dem Namen „Internationaler Wettbewerb Eugene Ysaye" ein. Der Wettbewerb findet alle fünf Jahre statt und Ostern 1937 in Brüssel zum erstenmal. Teilnahmeberechtigt sind die Geigenkünstler aller Länder, die am 1. Janaur des Wettbewerbjahres, also 1937, mindestens 30 Jahre alt oder älter sind. Die Bewerber müssen im Besitz eines Abschlußzeugnisses ihrer Studien an einem staatlichen Konservatorium oder einer Musikhochschule sein. Falls Bewerber ihre Studien nur bei Privatlehrern betrieben haben, müssen sie ein Zeugnis ihrer Lehrer beibringen oder durch Presseurteile ihr öffentliches Auftreten als Geigenvirtuosen nachweisen. Die Wettbewerbsbedingungen selbst sehen folgende Anforderungen vor: a) Eine Violinsonate von Eugene Ysaye, b) eine Violinsonate von J. S. Bach, c) ein Konzertstück aus den Werken von Spohr, Viotti, Kreutzer, Rod, Vieuxtemps oder Wieniawsky, d) ein Violinkonzert mit Orchesterbegleitung, e) sechs kleine Stücke, davon ein Werk von Eugene Ysaye mit Klavierbegleitung. Die genauen Wettbewerbsbestimmungen können bei der Stiftung in Brüssel (Fondation Musicale Reine Elisabeth, Palais d'Egmont, Brüssel, Belgien) angefordert werden. Die Anmeldungen der Bewerber sind nur an die Brüsseler Anschrift zu richten und sind in der Zeit vom 1. bis 31. Dezember d. J. vorzunehmen. Das

Preisgericht, dem der Präsident oder der Vizepräsident der Stiftung vorsteht, setzt sich aus den bekanntesten Künstlern aller Länder zusammen, Deutschland entsendet in die Jury Georg Kulenkampff.

Der Deutsche Sängerbund hat an alle deutschstämmigen Komponisten einen Aufruf zur Schaffung von Chorwerken gerichtet. Der Einsendungsschluß ist der 31. Mai dieses Jahres. Die Werke sollen nach Annahme durch einen Prüfungsausschuß in Breslau bei dem großen Deutschen Sängerbundesfest im Juli nächsten Jahres zur Aufführung kommen. Es wird zur Bedingung gemacht, daß nur Manuskripte oder im Druck befindliche Kompositionen, die noch nicht erschienen sind, eingesandt werden. Die von dem Prüfungsausschuß angenommenen Werke dürfen vor dem Breslauer Sängerfest nicht öffentlich aufgeführt werden. Um jeder Einseitigkeit vorzubeugen, wird bestimmt, daß deutsche Dichtung aus allen Zeiten vertont werden kann, wenn sie in ihrer Grundhaltung in die jetzige Zeit paßt. Besonders erwünscht sind Werke, die sich für eine nationalsozialistische Feiergestaltung wie Tag der nationalen Arbeit oder für das Erntedankfest eignen. Alle hierzu erforderlichen Hilfsmittel wie Orchester, Solisten oder Sprechchor können herangezogen werden. Werke mit Orchester geringen Umfanges haben keine Aussicht auf Annahme, weil ihre spätere Verwendungsmöglichkeit sehr beschränkt erscheint. Der Deutsche Sängerbund hat einen fünfgliedrigen Prüfungsausschuß mit der Durchsicht der eingesandten Werke betraut. Das Prüfungsgeschäft soll so gefördert werden, daß die Ergebnisse bis spätestens zum 1. Juli 1936 vorliegen. Die Annahme eines Werkes durch den Prüfungsausschuß bedeutet für den Deutschen Sängerbund noch nicht die Verpflichtung, dasselbe beim Breslauer Sängerbundesfest auch aufführen zu lassen. Dies muß unter allen Umständen von der Voraussetzung abhängig gemacht werden, daß sich die erforderliche Anzahl von Vereinen zur Übernahme der gestellten Aufgaben bereit erklärt.

Die Stadt Darmstadt veranstaltet eine alljährlich im Herbst stattfindende Musikwoche zur Förderung des zeitgenössischen arteigenen Schaffens,

erstmalig im Oktober 1936. Die bereits im Oktober 1935 geplanten und nunmehr in ihrer Durchführung gesicherten Veranstaltungen stehen unter dem Zeichen engster Verbundenheit mit der NS. Kulturgemeinde und erfreuen sich der verständnisvollen Förderung und ideellen Hilfe seitens des Staates und der Landesleitung der Reichsmusikkammer. Die „Darmstädter Musikwoche" will den zeitgenössischen Komponisten, die um den musikalischen Ausdruck und den Stil unserer Zeit ringen, Gelegenheit zur Aussage geben in fünf verschiedenen Veranstaltungen:

ein Orchesterkonzert (Sinfonien, Konzertwerke mit oder ohne Solisten),
ein Kammermusikkonzert (Kammermusikwerke, Lieder),
ein Konzert für Gemischte Chöre (Oratorien, Kantaten und sonstige Chorwerke mit oder ohne Orchester),
ein Konzert für Männerchöre a capp., mit Einzelinstrumenten oder Blasorchester,
ein Konzert mit Werken aus dem Geist und Kreis der Jugendbewegung.

Die Einsendung von entsprechenden Werken steht allen ernst schaffenden deutschen Komponisten arischer Abstammung frei; letzter Termin 15. April 1936. Anfragen über die Bedingungen, Zusammensetzung der Jury und sonstige nähere Angaben sind umgehend zu richten an den Städt. Musikbeauftragten Darmstadt, Direktor Bernd Zeh, Städt. Akademie für Tonkunst.

Im deutschen Kurzwellensender spielte die Pianistin Henriette von Preetzmann erstmalig die „Lyrische Suite in E-Dur" von Wilhelm Kempff und begleitete in der Stunde „Aus dem Schaffen der Frau" eigene Lieder, gesungen von Hilde Weyer.

Professor Florizel von Reuter und Nadina Ferreri haben ihren Zyklus von sämtlichen Violinsonaten Beethovens in Berlin, Frankfurt, München, Leipzig und Dresden beendigt.

Günther Schulz-Fürstenberg wurde für ein Sinfoniekonzert in Bielefeld (Nowowiejski-Uraufführung) und für Konzerte in Gumbinnen, Oldenburg, Heilsberg, Witten und Köln verpflichtet.

Konzertleben

Ludwig Hoelscher wird im Mai innerhalb der Pfitzner-Feier des Gaues Düsseldorf, unter des Meisters persönlicher Leitung, sein Cello-Konzert an mehreren Abenden spielen. Vorher erfolgt eine Aufführung in Bielefeld.

Ludwig K. Mayer dirigierte in einem öffentlichen Winterhilfskonzert des Reichssenders Königsberg die Neunte Sinfonie und das Tedeum von Anton Bruckner.

Rundfunk

Die 7. Sinfonie von Hermann Ambrosius, deren Uraufführung in Gera durch das Reußische Orchester unter Leitung von Prof. Laber in einem Konzert der N.S. Kulturgemeinde uraufgeführt wurde, wird am 31. März durch die Schweizerische Rundspruchgesellschaft in Lausanne unter Leitung von Laber gesendet werden.

Karl Meisters Gesänge zu Violine und Klavier, die in den Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik (Dr. Kalix) Nürnberg zu erfolgreicher erster Wiedergabe kamen, werden über den Münchner Sender mit Liedern aus Meisters Rilke-Liederbuch am 11. März aufgeführt. Ausführende: Hermann Guttendobler, Anita Lauer-Portner, der Komponist.

Erziehung und Unterricht

Am Sonnabend, dem 21. März findet in der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar eine Arbeitstagung für Schulmusiklehrer, veranstaltet vom NS. Lehrerbund Gau Thüringen, statt. Außer Vorträgen von Prof. Oberborbeck und Prof. Münnich, werden Arbeitsgemeinschaften, Lehrproben und Gauberichte geboten. Die festliche Eröffnung wird von musikalischen Darbietungen des Hochschulorchesters Weimar umrahmt. Anläßlich der Tagung findet im Deutschen Nationaltheater eine Aufführung der Oper „Boris Godunow" von Mussorgsky statt. Lehrer und Musiker, die an der Tagung teilnehmen wollen, werden gebeten, sich bis spätestens 10. März im Sekretariat der Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar, am Palais 4 zu melden.

Das Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, Berlin-Charlottenburg, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, in der Zeit vom 3. bis 7. März 1936 für Privatmusiklehrer und die musikunterrichtenden Lehrer aller Schularten einen Lehrgang zur Pflege der Jugend- und Hausmusik in der Schule.

Durch den Internationalen Programmaustausch sang Professor Paul Lohmann eine Liederstunde im Warschauer Sender.

Im Januar fand unter Leitung von Dr. Ernst Praetorius die Erstaufführung von Bruckners 4. Sinfonie in Ankara und damit die überhaupt erste Aufführung eines Brucknerschen Werkes in der Türkei statt.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musik-

erziehung und Kirchenmusik in der Zeit vom 28. März bis 7. April 1936 eine Arbeitswoche „Musik und Spiel". Diese Arbeitswoche, zu der Lehrer und Lehrerinnen aller Schularten zugelassen werden, findet in der ständigen Schulungsstätte des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (Rankenheim Post Groß-Köris, Kreis Teltow, Mark) statt. Die Leitung hat Helmuth Jörns übernommen.

Deutsche Musik im Ausland

Als Galavorstellung gelangte in der Kgl. Oper in Brüssel Wagners „Lohengrin" mit deutschen Sängern zur Aufführung.

Von der Leipziger und der Brüsseler Musikhochschule wurden Austauschkonzerte eingeführt, die als Vorläufer eines regelmäßigen Schüleraustauschs anzusehen sind. Die erste Veranstaltung fand in Brüssel statt. Im März werden Absolventen des Brüsseler Konservatoriums in Leipzig konzertieren.

Das Dresdener Streichquartett veranstaltete in der Volksuniversität zu Belgrad auf Einladung des Akademischen Gesangvereins Obilitsch einen Konzertabend. Das Quartett spielte Stücke von Beethoven, Schubert und Mozart.

Emmy Leisner sang im Norwegischen Reichsrundfunk und gab in der Deutschen Gesandtschaft einen Liederabend.

Waldo Favre wird mit seinem Kammerchor (Berliner Solistenvereinigung) im März eine Konzertreise über Danzig, Polen, Ostpreußen und das Baltikum bis nach Helsingfors unternehmen und dabei Kurt von Wolfurts Chöre „Scholle" und „Landsknechtslied" in den Städten Danzig, Posen, Bromberg, Königsberg, Libau, Riga, Dorpat, Fellin, Pernau, Wesenberg, Reval und Helsingfors zur Aufführung bringen.

Der bekannte Bariton Gerhard Hüsch hat auf seiner Tournee durch Holland, Irland, England u. a. den Agnes-Miegel-Zyklus op. 28 „Vier Lieder aus Ostland" von Georg Vollerthun zur Aufführung gebracht.

Das Berliner-Frauen-Kammer-Orchester (Gertrude Ilse Tilsen) unternahm eine Konzertreise durch Italien und gab dort innerhalb von 18 Tagen 13 Konzerte statt der ursprünglich vorgesehenen 9. Nicht nur die Neuigkeit, ein Frauen-Orchester zu hören, sondern zum größten Teil Freude an der deutschen Kunst und deutschen Künstlern begeisterte Publikum und Presse jenseits der Alpen. Kurzum: ein gewichtiger Erfolg deutscher Musik im Ausland!

Neuerscheinungen

Ermanno Wolf-Ferrari, dessen kompositorisches Schaffen sich seit seinem 25. Lebensjahr ausschließlich der Bühne zuwandte, ist gegenwärtig mit der Komposition eines Orchesterwerkes beschäftigt, das im Frühjahr 1936 im Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig, erscheinen wird.

Das „Konzert für Orgel und Streichorchester" von Fritz Reuter erscheint im Laufe des Monats März im Verlage Ries & Erler, Berlin.

Zum Weber-Jahr 1936 erscheint im Verlag Litolff eine grundlegende Neuausgabe des „Freischütz"-Klavierauszuges (mit Instrumentationsangaben, und nach sorgfältigster Revision von Text und Notenbild auf Grund der Original-Vorlagen). Herausgeber ist Prof. Dr. Franz Rühlmann.

Personalien

Am dritten Jahrestag der Machtübernahme durch den Führer und Reichskanzler hat der Reichsstatthalter folgenden Mitgliedern der Sächsischen Staatstheater die Dienstbezeichnung Kammersängerin oder Kammersänger verliehen: Anny Konetzni, Erna Sack, Kurt Böhme, Rudolf Dittrich, Sven Nilsson, Dr. Julius Pölzer, Torsten Ralf und Arno Schellenberg. Der Professor i. R. Ekkehart Pfannenstiel wurde zum Professor an der Hochschule für Lehrerbildung in Frankfurt a. O. ernannt.

Am 9. Februar vollendete Universitätsmusikdirektor Otto Fiebach, der gebürtige Schlesier, in seiner Wahlheimat Königsberg i. Pr. seinen 85. Geburtstag.

Von zuständiger Stelle wird auf Anfrage darauf hingewiesen, daß die Gründe, die zum Ausscheiden des Professors Gustav Havemann aus seinen Funktionen in der Reichsmusikkammer führten, in keiner Weise ehrenrühriger, sondern rein sachlicher Art waren.

Der Herr Reichsstatthalter in Bayern hat den Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatstheater, Prof. Hans Knappertsbusch in den Ruhestand versetzt.

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft und Volksbildung hat am 30. Januar den Lehrern der Staatl. Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg: Josef Ahrens (Orgel), Hans Chemin-Petit (Musiklehre), Fred Drissen (Sologesang) und Theodor John (Violine) für die Dauer ihrer Lehrtätigkeit die Dienstbezeichnung „Professor" zuerkannt.

Melitta Amerling wurde von Intendant Rudolf Scheel für die kommende Spielzeit an die Duisburger Oper verpflichtet.

Cornelius Bronsgeest wird im März im Auftrage des „Theater und Jugend" im Theater des Volkes in Berlin die Oper Tannhäuser inszenieren. Die Mannheimer Sopranistin Elisabeth Brunner sang in Coburg und Frankfurt a. M. Werke von Schumann und Schubert, wobei sie mit Männerchor „Die Allmacht", „Nacht und Träume", „Dem Unendlichen" mit besonderem Erfolg zum Vortrag brachte.

Todesnachrichten

Hermann Bischoff, der Komponist und langjährige Schriftführer des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", ist im Alter von 68 Jahren an einem Herzleiden gestorben.

In Pasing bei München verstarb im Alter von 66 Jahren nach kurzer schwerer Krankheit Obermusikmeister a. D. Georg Fürst, der Komponist des Badenweiler Marsches.

Druckfehlerberichtigung

Im vorhergehenden Februarheft hat sich ein Druckfehler eingeschlichen:

Die auf Seite 386, Zeile 14/15 von unten erwähnte „Abendmusik" hat Hans Ferdinand Schaub (nicht Petsch) zum Autor.

* Zu unseren Bildern *

Mit diesen Bildern ermöglichen wir unseren Lesern einen aufschlußreichen Blick in die Vergangenheit. „Auserlesene" Vertreter der jüdischen Rasse, die sich als Tonsetzer betätigt haben, geben sich hier ein Stelldichein. Den Reigen eröffnet das Bühnenbild aus Kurt Weills Oper „Mahagony", die eine Gipfelleistung an Schamlosigkeit und Verworfenheit darstellt. Sowohl der Komponist als auch der Textdichter Bert Brecht sind emigriert. Niemand hat diesen „Künstlern" nachgetrauert.

Ernst Toch, der Vielschreiber und Liebling des ADMV, wurde von diesem bei allen Musikfesten in großer Aufmachung herausgestellt.

Der Kapellmeister Otto Klemperer, bekannt durch seine kulturbolschewistische Tätigkeit an der Kroll-Oper, hat Deutschland ebenfalls den Rücken gekehrt.

Über Gustav Mahler, den Vertreter des merkantilen Idealismus, wie auch über Felix Mendelssohn-Bartholdy und Giacomo Meyerbeer vermittelt der Aufsatz von Dr. Rudolf Litterscheidt Wesentliches.

Der Operettenkomponist Jakob Offenbach persiflierte in seinen Werken den eigenen Rassengenossen Meyerbeer mit gutem Können und echt jüdischem Geist.

Arnold Schönberg, der heute USA. mit seiner Gegenwart beehrt, ist zum Begriff der zersetzenden und zerstörenden „Moderne" im Musikleben geworden. Die ihm gebührende „Würdigung" findet er in dem Aufsatz von Rudolf Sonner.

Wer die Gesichter dieser „prominenten" Vertreter aufmerksam betrachtet, wird überall in den Physiognomien Züge rassischer Minderwertigkeit feststellen können. Wir können der nationalsozialistischen Bewegung nicht genug danken, daß sie diesem jüdischen Spuk ein Ende bereitet und uns von diesen „Tonsetzern" endgültig befreit hat.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kuturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22–23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germanv

ADRESSENTAFEL

SÄNGER UND SÄNGERINNEN

Wilhelm Bauer
Bariton und Baß / alle Oratorien
München, Alfonsstraße 7, Telefon 631 53

Anna Bellé
jugendlich-dramatischer und lyrisch-dramatischer Sopran
Berlin SW 61, Katzbachstr. 16 - Tel.: F 6 4403

Inge Brodersen Konzert- und Opern-Sopran
Bln.-Lichterfelde-W, Fontanestr. 7, Tel. G 6, 0631

K. Doepper-Fischer Hoher Sopran
Konzert, Oratorien, Vorspiel, Intermezzo und Arie v. Paul Graener op. 84 Duisburg, Prinzenstr. 74

Hildegard Erdmann
Sopran
Berlin-Wilmersdorf, Laubacher Str. 45, Tel.: H 3, 5504

Mary Esselsgroth-v. Ernst
Kammersängerin. Koloratursopran a. Bad. Staatstheater
Frei für Gastspiele, Konzerte und Oratorien
Gesangsschule: Schülerinnen a. ersten Bühnen Deutschlands
Karlsruhe i. B., Bismarckstraße 81, Tel. 5486

Erna Frentzel, Konzert- u. Oratoriensängerin (Alt)
Berlin-Steglitz, Göbenstraße Nr. 7, Tel.: G 2, 2322

Ruth Gehrs, Alt
Oratorien — Lieder — Orchestergesänge
Bln.-Halensee, Seesener Str. 18, Tel.: J 7 (Hochmstr.) 2895

PAUL GÜMMER Baßbariton
Oratorien, Liederabende
Hannover, Sedanstraße 59 — Tel. 24 929

Adine Günter-Kothé
Sopran — Halberstadt — Tel. 2438

Gerda Heuer, Dramat. Sopran
Berlin-Schöneberg, Salzburger Straße 1
Telefon: G 7, 2321

Wilhelm Hiller
Staatsoper / Baß
Berlin-Wilmersdorf, Binger Straße 11a
Telefon: H 9 Schmargendorf 4105

HELLMUT KNOTE, Baßbariton
LIEDER - BALLADEN - ORATORIEN
DRESDEN-A. 1 — REITBAHNSTRASSE 21 III

ROBERT VON DER LINDE
Bassist
Duisburg, Manteuffelstraße 13. — Telefon Nr. 33 809

Lotte Meusel, Alt-Mezzo
Berlin-Charlottenburg 9, Westend-Allee 98 c
Telefon J 9, 2051

Marta Oldenburg
Konzertsängerin und Stimmbildnerin
Ausbildung für Oper, Konzert, Tonfilm
Berlin W 15, Ludwigkirchstraße 1, Telefon: J 2, 0721

MARG. RICHTER-WAGENITZ
Sopran - Lieder - Oratorien - Unterricht
Berlin-Spandau, Kleine Mittelstraße 2 - Tel.: C 7, 9225

Agnes Schulz-Lichterfeld
Sopran — Konzert / Rundfunk / Lieder zur Laute
Berlin-Friedenau, Laubacherstr. 14 — Telefon: H 3, 3006

Aenny Siben (Sopran)
Oratorien Lieder Orchestergesang
Sekretariat: Frankfurt a. M., Cronberger Str. 40, Tel. 772 19

Robert Spörry, Bariton und Baß
Repertoire: Alle einschlägigen Oratorien-, Messen-, Kantaten-Partien seit Schütz, Lieder u. Balladen seit Adam Krieger bis zur neuesten Zeit. Opern, Arien u. Gesänge jeden Stils seit Pergolesi.
Robert Spörry, Gesangsmeister, staatl. anerkannt Dr. Paul Bruns, der 1934 verstorb. Meister des deutschen Kunstgesanges, bezeichnet R. Sp. als den besten und einzigen Vertreter seiner Lehrprinzipien. „Vom Ur-Sprung des Singens", von R. Spörry, Sept. 1929 in der „Deutschen Rundschau" erschienen.
Viele Berufsschüler. Referenzen, Kritiken.
Anschrift: Berlin-Wilmersdorf, Motzstraße 83
Tel. H 7 (Wilmersdorf) 3555

CARLOTTA TAG Koloratur-Sopran
Berlin W 35, Steglitzer Str. 21, Telefon B 1, Kurfürst 3141

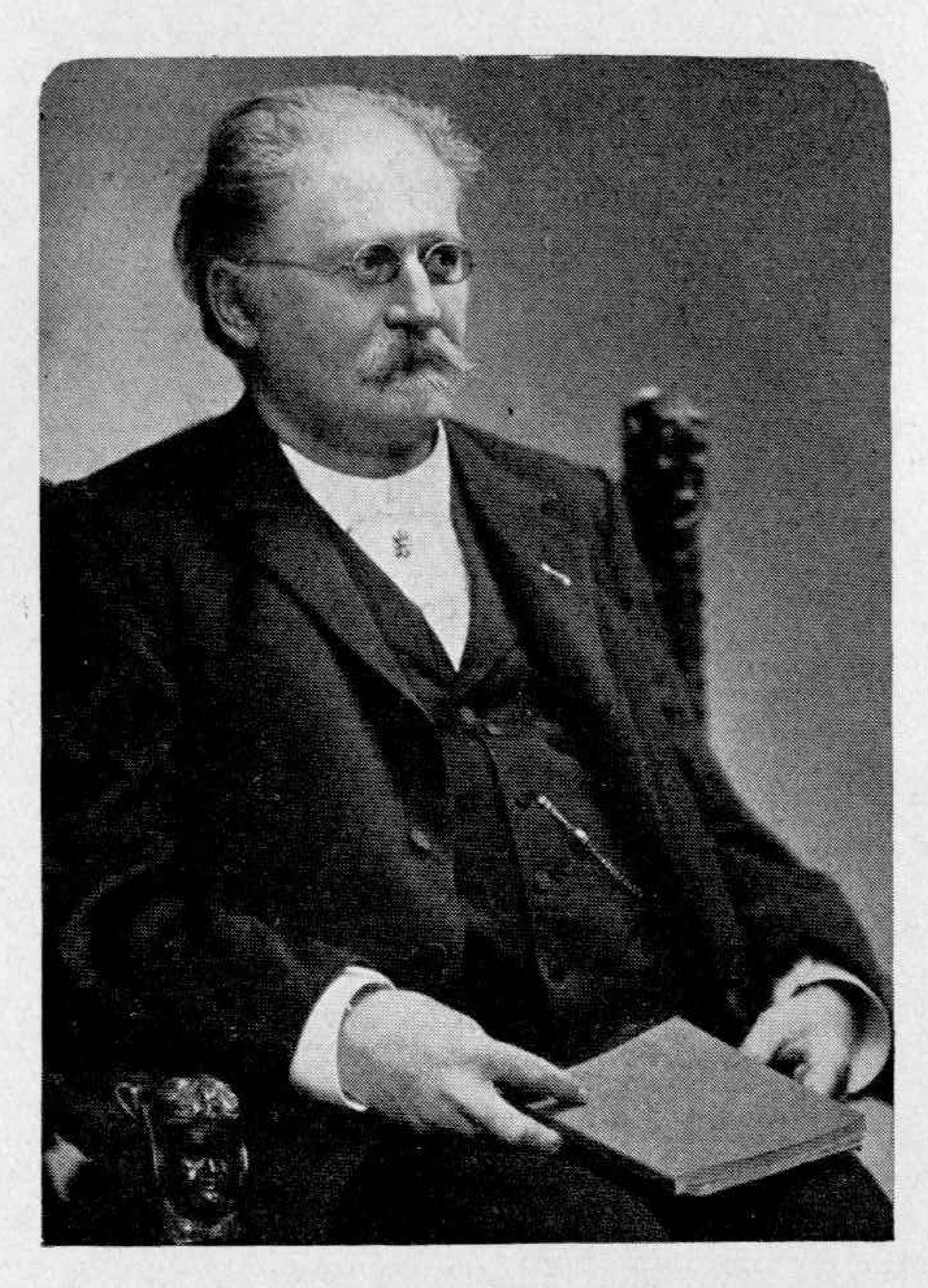
Margarete Vogt-Gebhardt, Sopran
Berlin W 62, Bayreuther Str. 4, Tel. B 4, 4209

RUD. WATZKE Baß-Bariton
Sekr.: Bln.-Friedenau, Rotdornstr. 5, Tel. H 8, 2376

MARGARETE v. WINTERFELDT, Sopran
Konzert — Oratorium
Berlin-Charlottenburg, Sybelstr. 35, Tel. J 6, 3732

CEMBALO

KATHARINA LIGNIEZ
KASSEL-WILHELMSHÖHE - Kuhberger Straße 12
CEMBALO



Bildarchiv: Die Musik

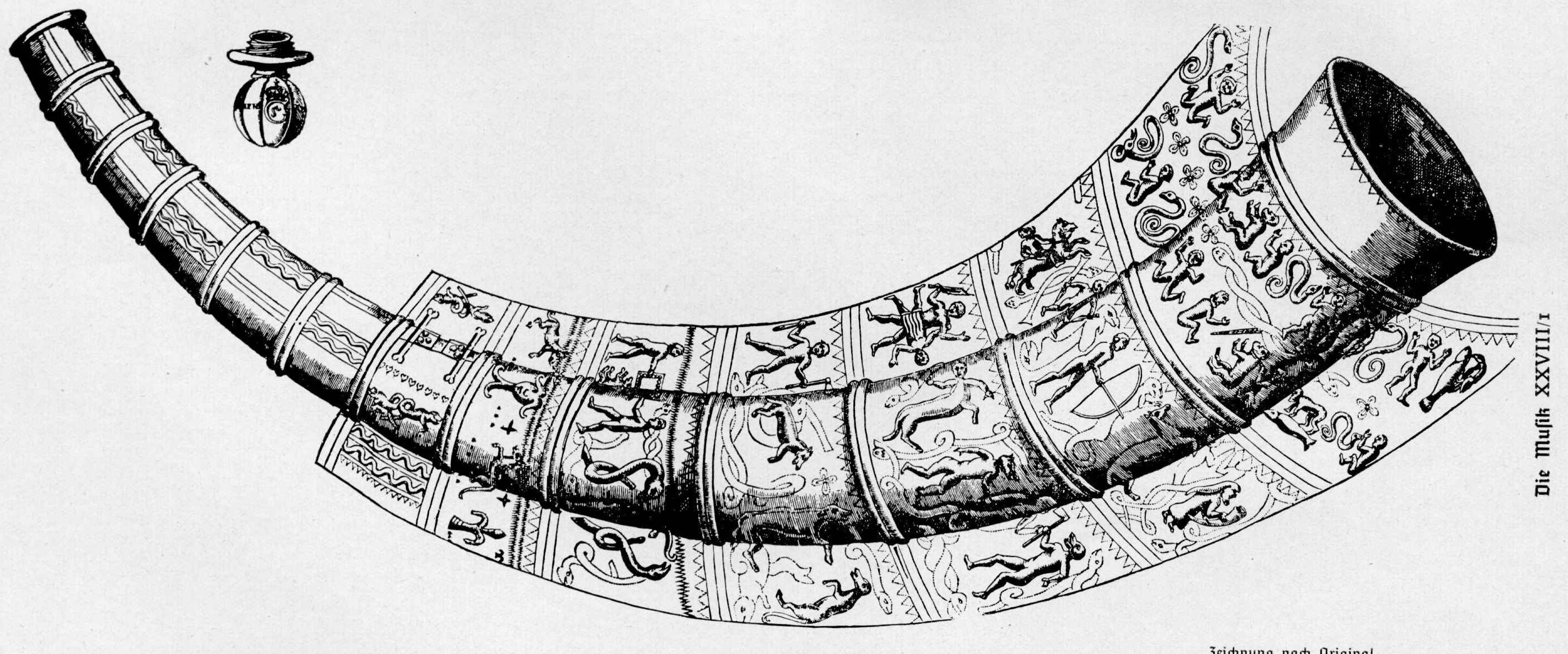
Felix Draeseke

Aufnahme aus dem Jahre 1903 anläßlich der Teilnahme an der 39. Tonkünstler-Versammlung des ADM in Basel



Privataufnahme

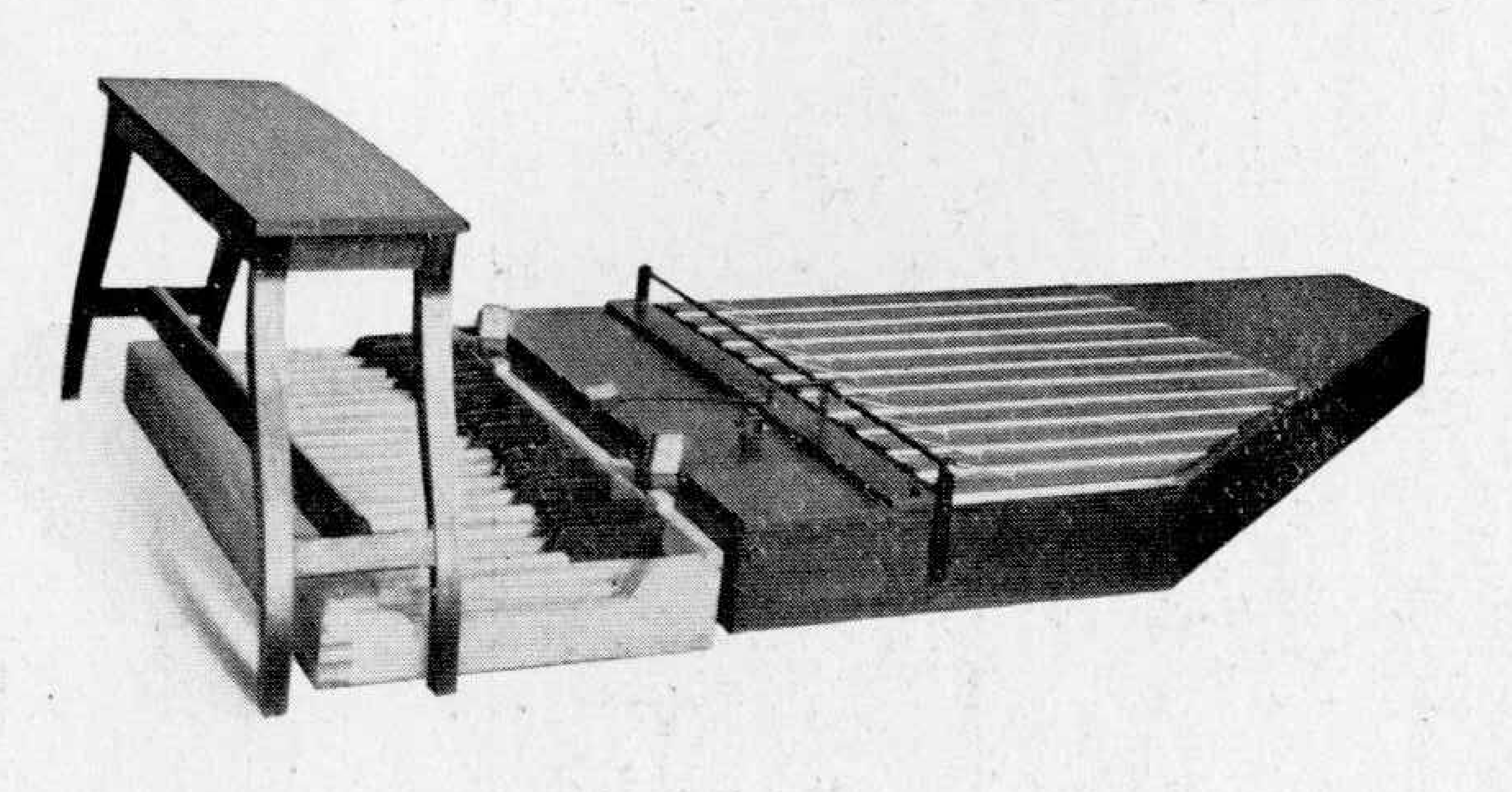
Franz Adam (links), der Dirigent des NS. Reichssinfonie-Orchesters, und der Komponist Albert Jung (rechts) in Nürnberg auf dem Reichsparteitag der Freiheit



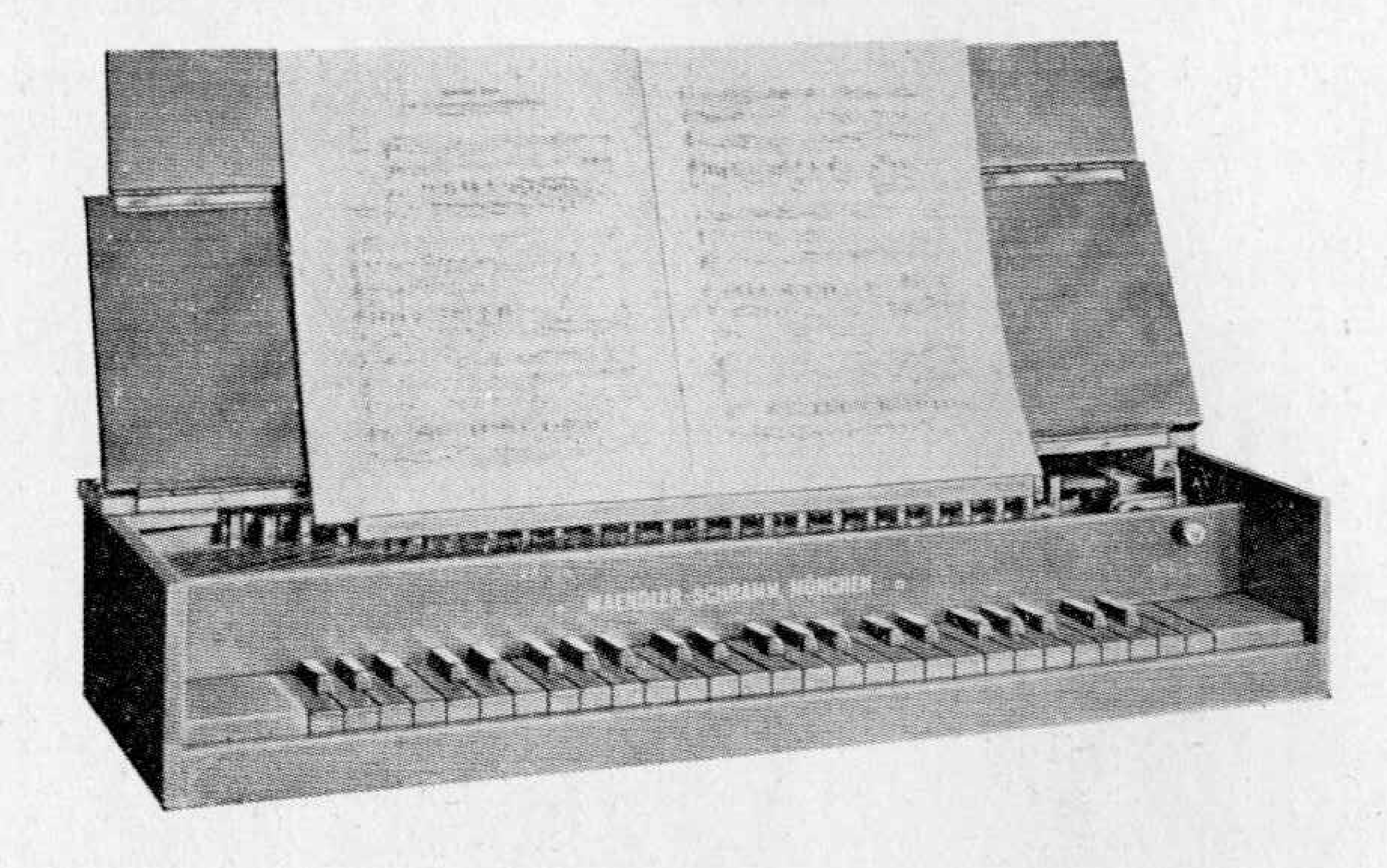
Zeichnung nach Original

Altgermanisches goldenes Horn, gefunden 1639 zu Gallehus bei Tondern

(Links oben das abschraubbare Verschlußstück der Barockzeit, um das Signalinstrument als Trinkgefäß benutzen zu können. Die reiche Ausschmückung mit Jagdszenen usw. ist im Aufriß gezeigt)



I



III



II



IV

Neue Spitzenleistungen des deutschen Cembalobaues

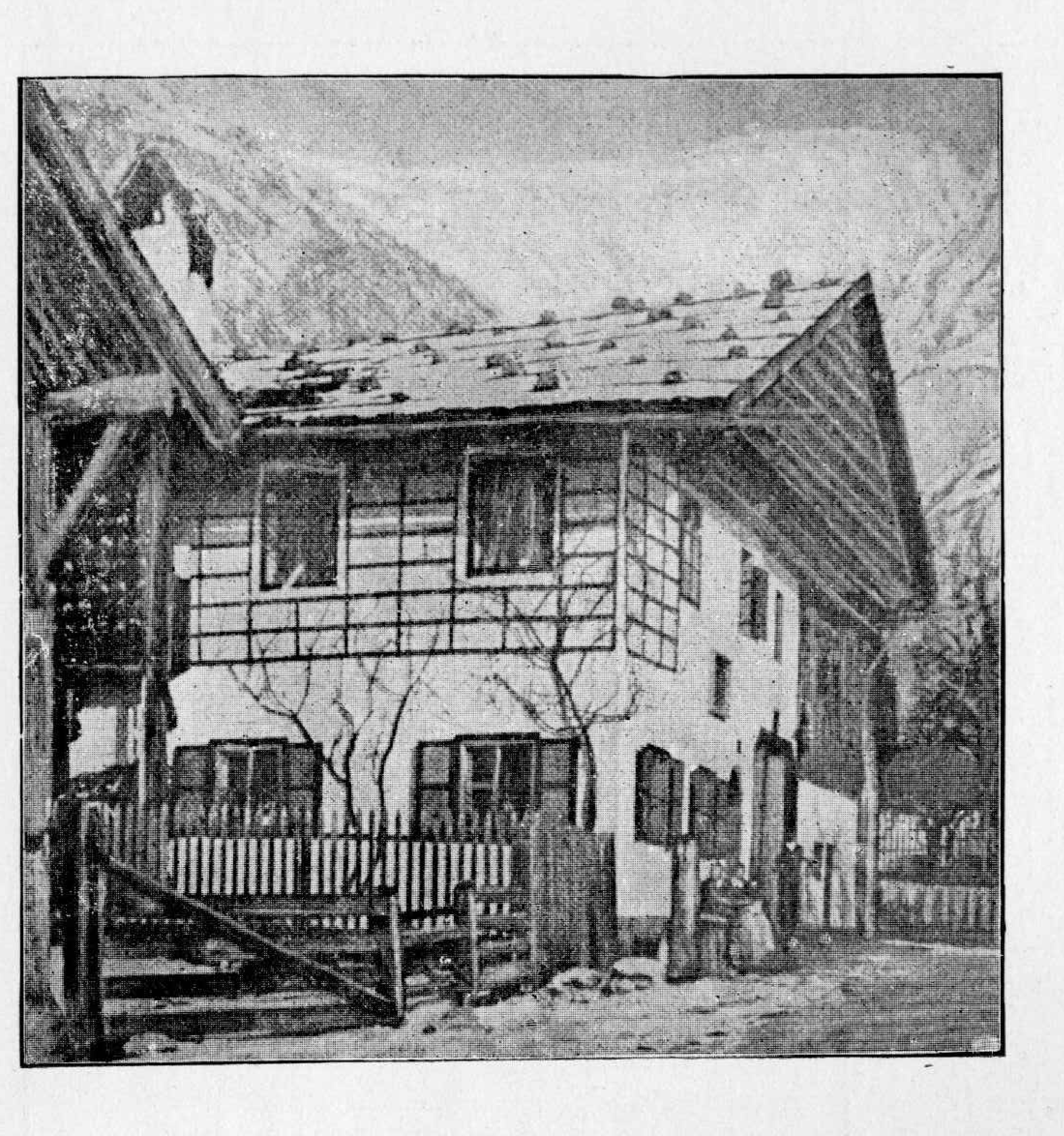
I: Neupert-Cembalo-Pedal „Selbstklingend"; II: Neupert-Cembalo Modell K 3; III und IV: Das kleinste und das größte der neuen Modelle aus den Cembalofeu-Werkstätten Maendler-Schramm, München



Archiv: Deutsche Musik-Bühne

Szenenbild aus dem III. Akt der Aufführung der „Walküre" von Richard Wagner

Jacobusstainer in Absom
prope Oenipontum fis 1659



Links: Das Stainerhaus in Absam (Tirol).

Oben: Geigenzettel des Jakob Stainer (geb. 14. 7. 1621, gestorben Ende 1683).

Unten: Geigenzettel des Matthias Alban (geb. zu St. Nikolaus in Kaltern am 28. 3. 1621, gestorben in Bozen am 7. 2. 1712).



MAttiu Alban fecit
Bolzan. 1705



Busonis Geburtshaus in Empoli.

(Die Bilder dieser Tafel entstammen dem Archiv des Verlages Max Hesse, Berlin-Schöneberg)

Antonius, & Hieronymus Fr. Amati
Cremonen̄. Andreæ fil. F. 1630

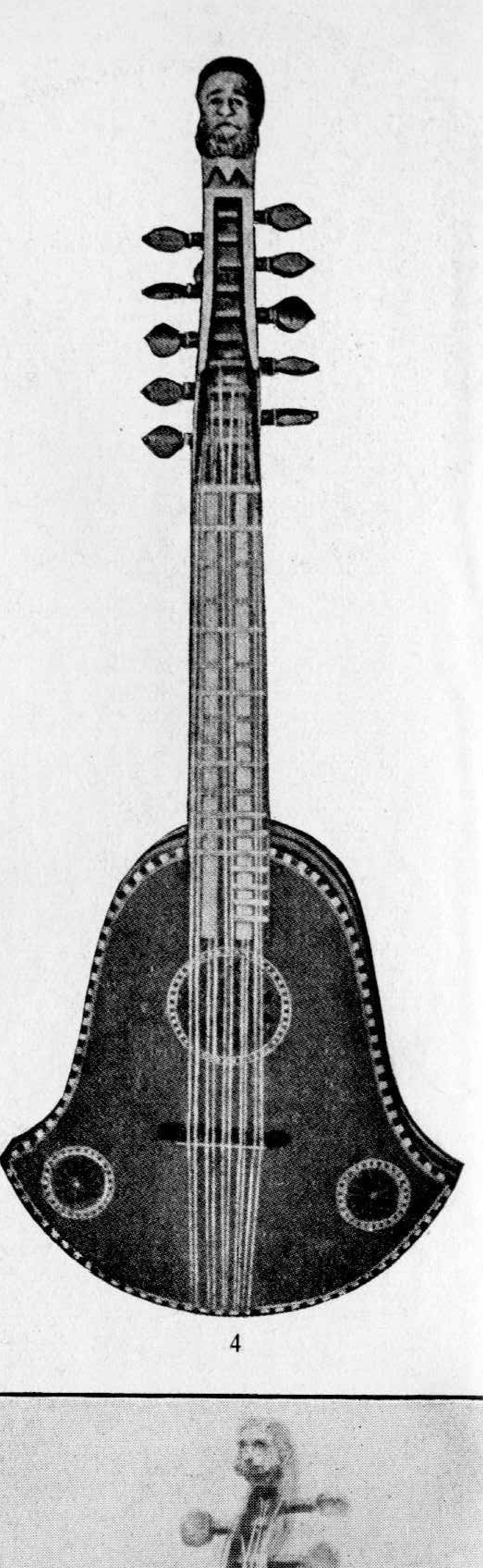
1

Reparirt bey Martin Stoſs k.k. Hofgeigen-
macher seeligen Wittwe in Wien anno 1842.

2

Ferdinandus Gagliano Filius
Nicolai ſecit Neap 1760

3



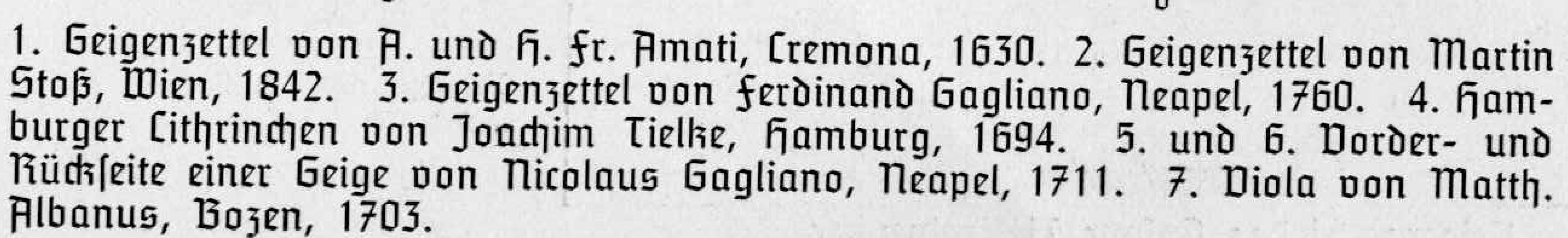
4



5 6

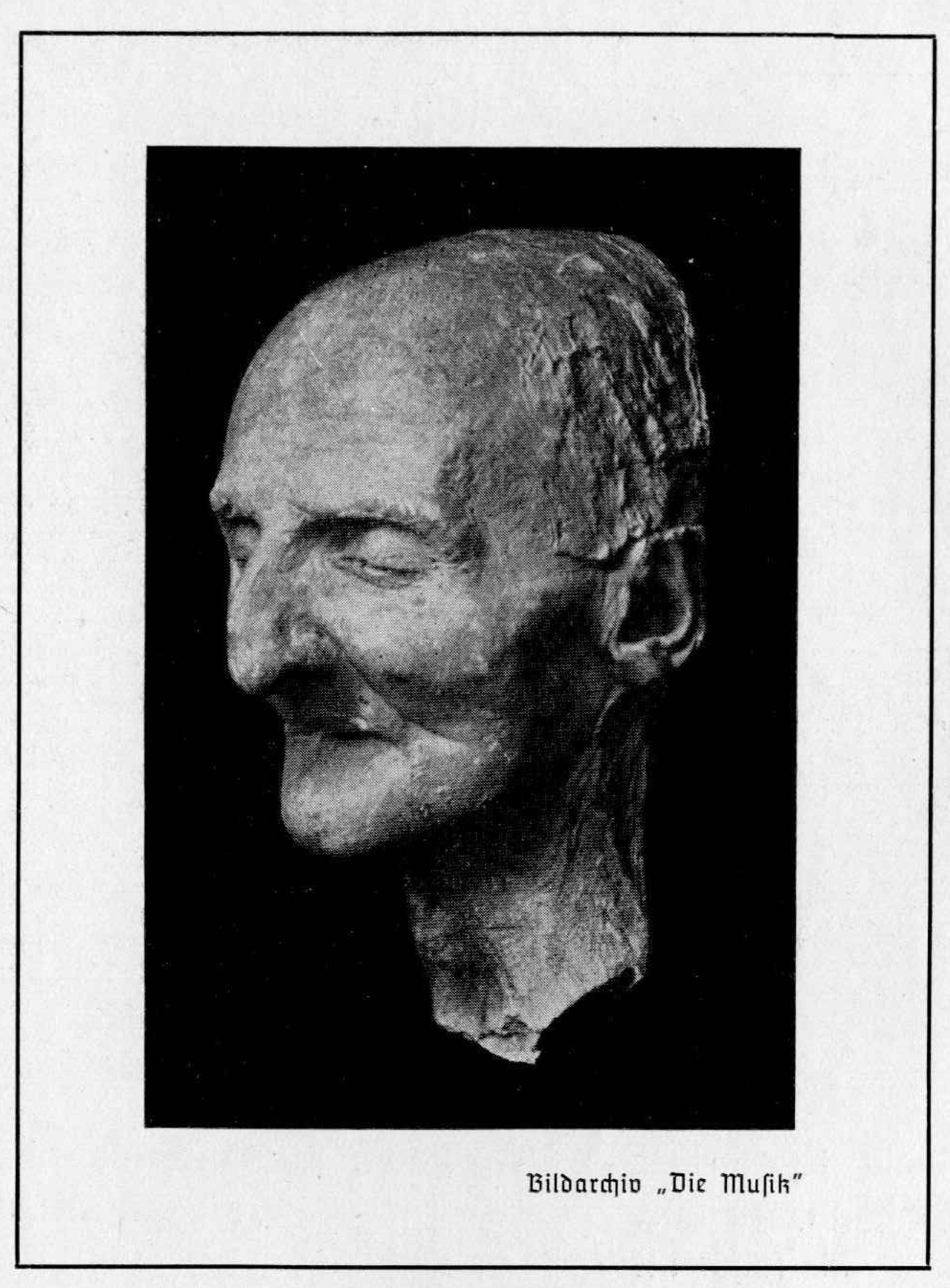


7
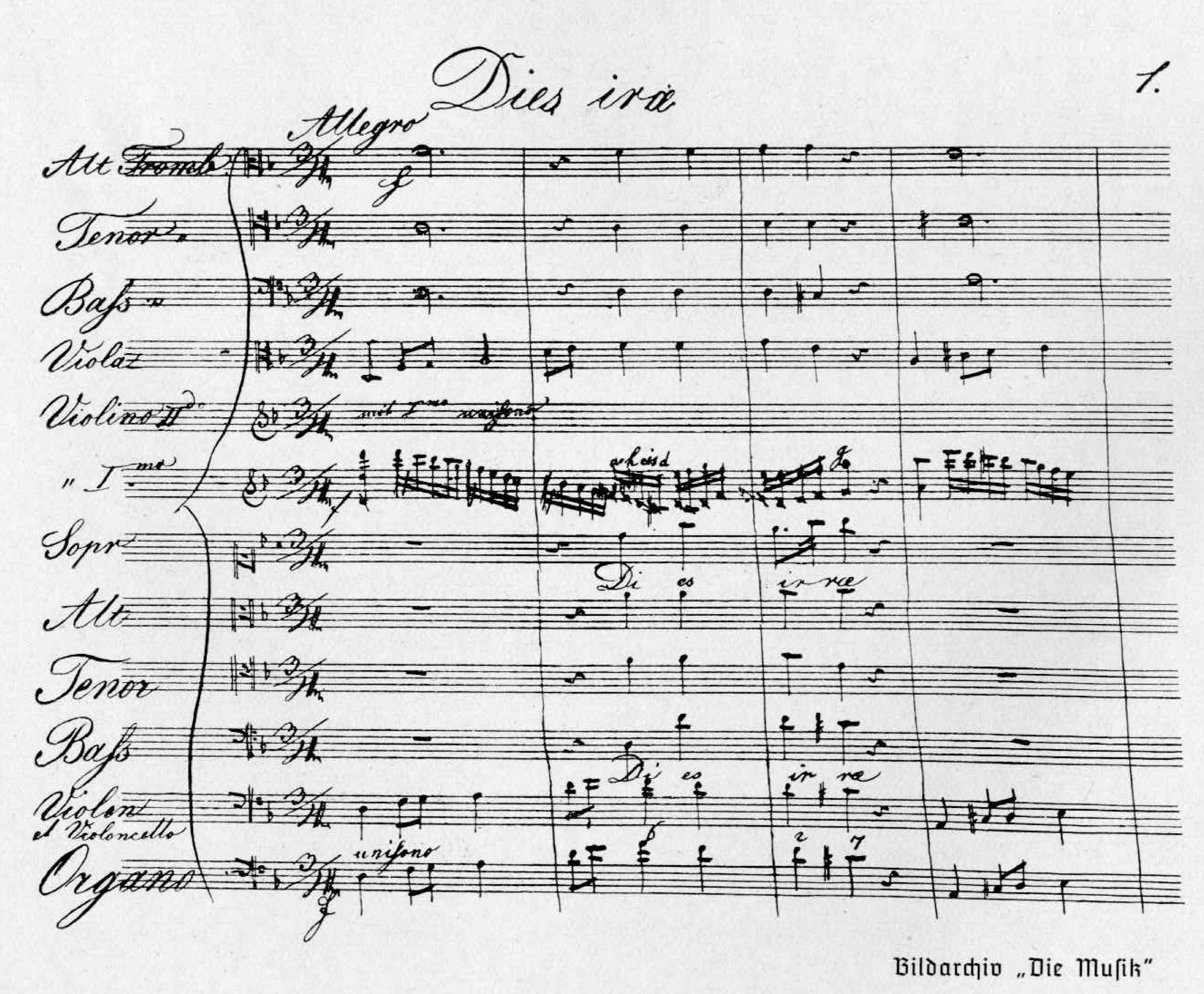


1. Geigenzettel von A. und H. Fr. Amati, Cremona, 1630. 2. Geigenzettel von Martin Stoß, Wien, 1842. 3. Geigenzettel von Ferdinand Gagliano, Neapel, 1760. 4. Hamburger Cithrinchen von Joachim Tielke, Hamburg, 1694. 5. und 6. Vorder- und Rückseite einer Geige von Nicolaus Gagliano, Neapel, 1711. 7. Viola von Matth. Albanus, Bozen, 1703.

(Die Bilder dieser Tafel entstammen dem Archiv des Verlages Max Hesse, Berlin-Schöneberg)



Bildarchiv „Die Musik"

Anton Bruckners Totenmaske



Bildarchiv „Die Musik"

Nachbildung der ersten Partiturseite von Anton Bruckners „Dies irae"



Bildarchiv „Die Musik"

Blick in die Werkstatt eines Walzenstechers der Barockzeit

Nach einem zeitgenössischem Kupferstich

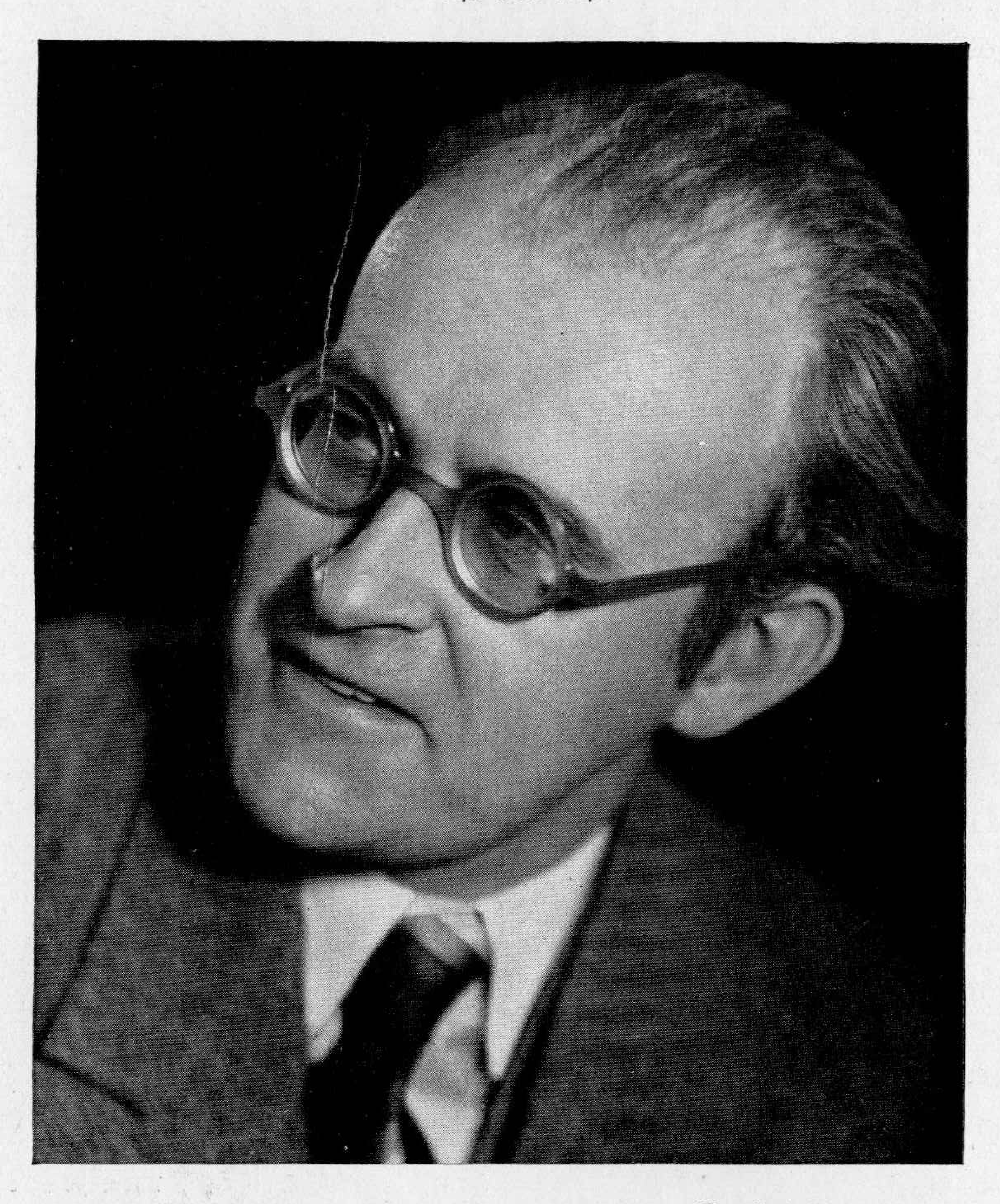


Johann Strauß Vater
Altwiener Stich von Katzler



Josef Lanner
Lithographie von Kriehuber

Bildarchiv „Die Musik“



Max Beck Verlag, Leipzig

Hans Stieber
Dichter und Tonsetzer des musikalischen Spiels „Der Eulenspiegel“



Bildarchiv „Die Musik"

Fjodor Schaljapin als Zar im „Boris Godunow"

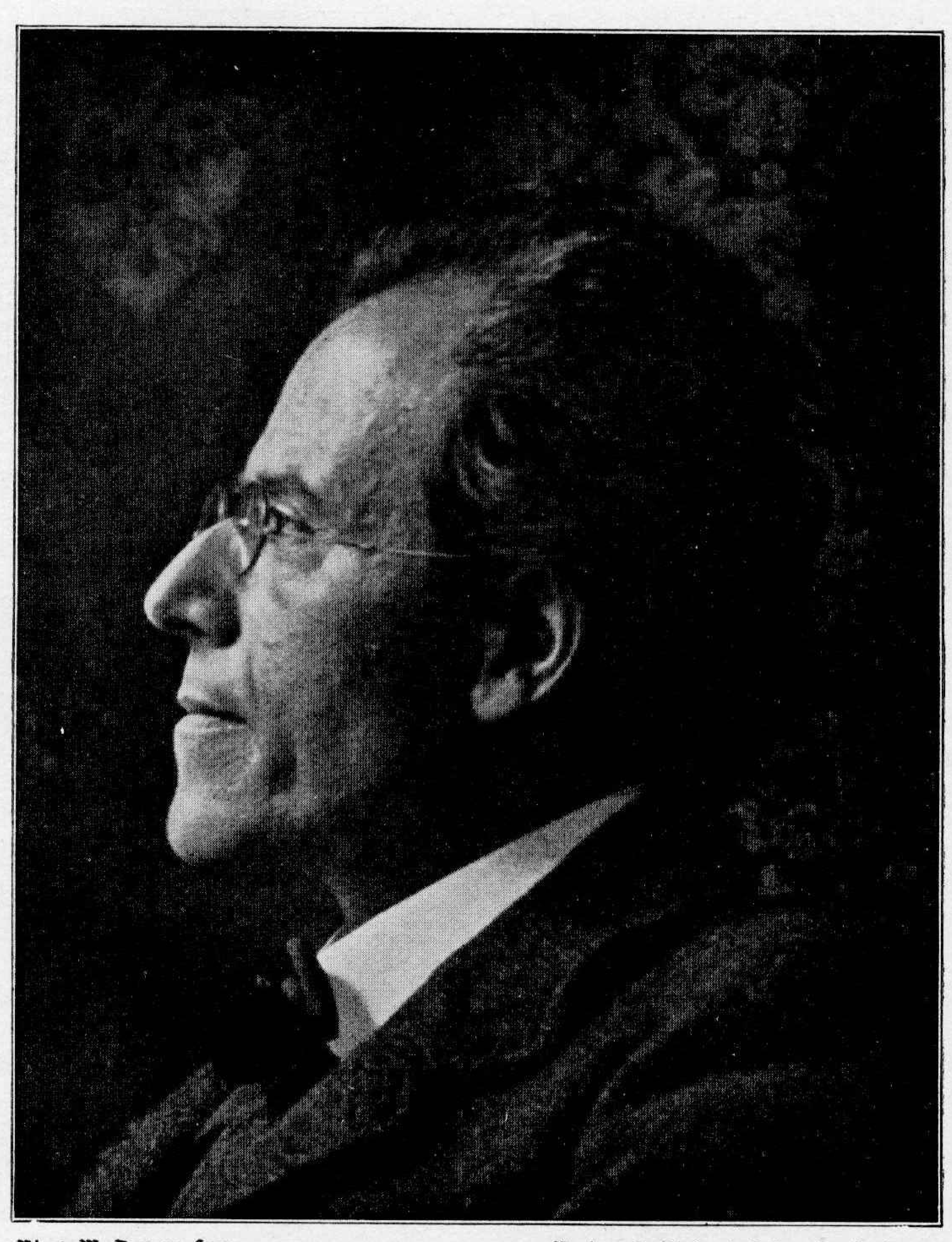


Privataufnahme

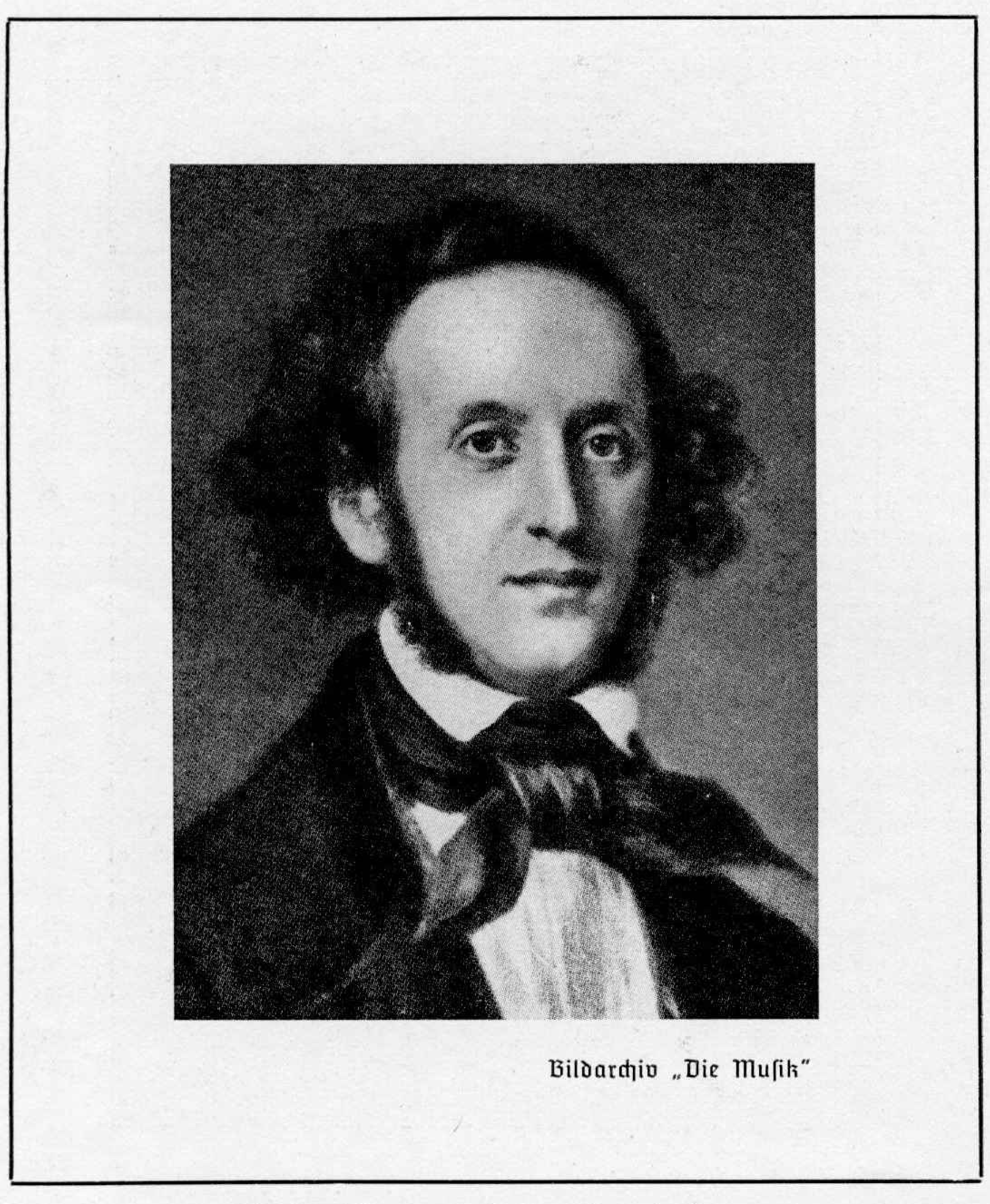
Barnabas von Geczy


Photothek, Berlin

Otto Klemperer


Phot. W. A. van Leer Verlag G. Alsbach & Co., Amsterdam

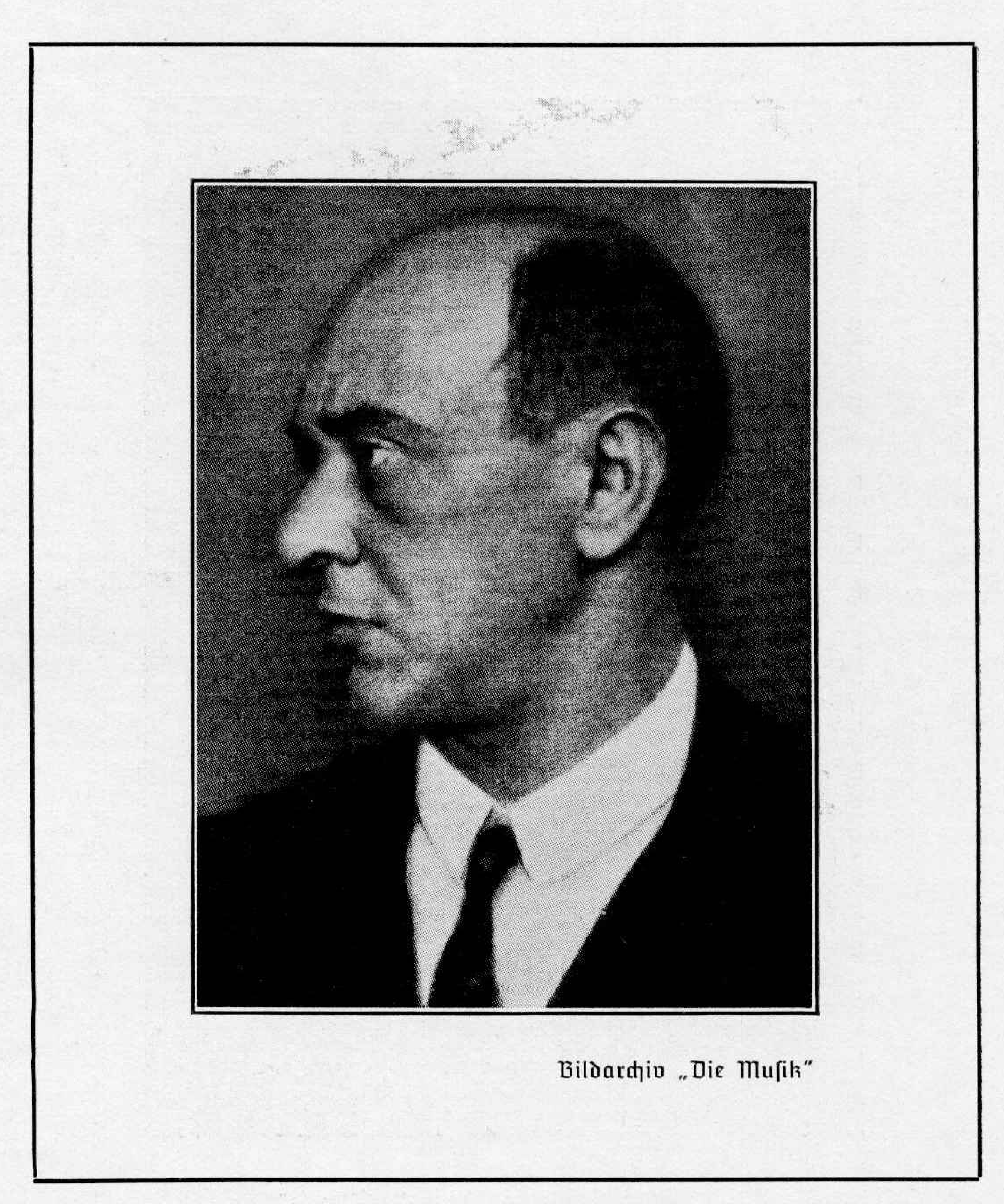
Gustav Mahler



Bildarchiv „Die Musik"

Felix Mendelssohn-Bartholdy

(Ausschnitt aus dem Gemälde von Ed. Magnus)



Bildarchiv „Die Musik"

Arnold Schönberg